GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR

Shanghai Foreign Language Education Press

德国文学史

余匡复 著



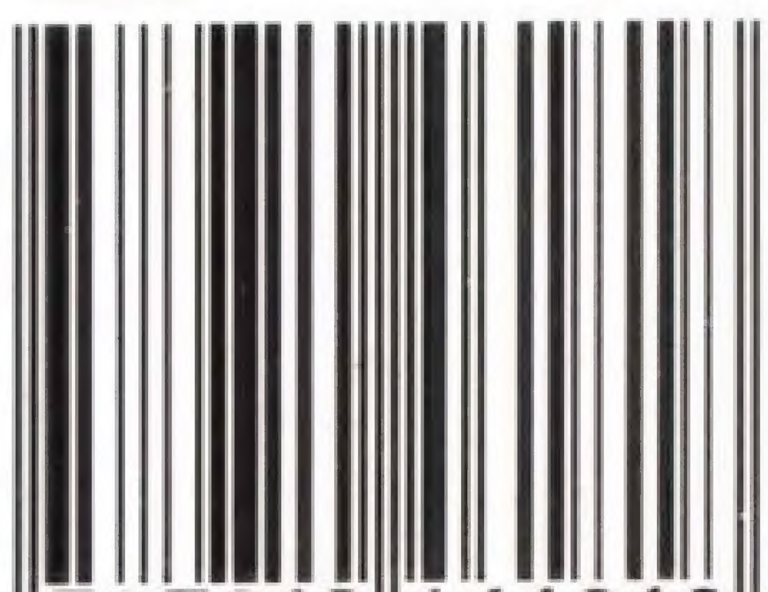


上海外语教育出版社

装帧设计：龙纯立



外国文学史丛书



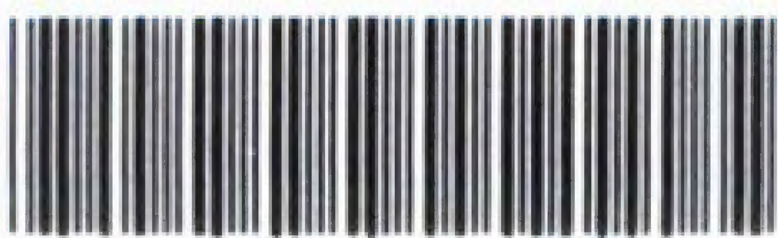
ISBN 7－81046－181－8
I·075　定价:30.00元

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR

德国文学史



余匡复 著



上海外语教育出版社

德国文学史

余匡复　著

上海外语教育出版社出版发行
（上海外国语大学内）　邮编：200083
电话：021-65425300（总机），65422031（发行部）
电子邮箱：bookinfo@sflep.com.cn
网址：http://www.sflep.com.cn　http://www.sflep.com
江苏昆山亭林印刷总厂印刷
新华书店上海发行所经销

开本 850×1168　1/32　25.25 印张　5 插页　629 千字
1991 年 3 月第 1 版　2001 年 2 月第 2 次印刷
印数：2 000 册

ISBN 7－81046－181－8
I·075　定价：30.00 元

出 版 说 明

这部《德国文学史》是作者在讲授德国文学史的讲稿基础上补充、加工、修改而成的。现作如下几点说明：

（一）本书的内容包括从古代到1945年的德语文学，虽称为《德国文学史》，但包括了1945年以前的瑞士文学和奥地利文学。在传统上，德国人撰写的《德国文学史》都包括了同样用德语写作的瑞士文学和奥地利文学。

（二）本书的读者原为我国外语院校的学生，大多数学生尚未读过书中所提到的原著（甚至没读过已出版的汉译本），因此，在介绍每一作家的代表作时，都对作品情节加以介绍。所以，本书既可作大专学生的德国文学史教科书，也可作其他读者了解德国文学史的入门书籍，是面向大众的。

（三）本书在介绍各文学运动时均以历史发展为前提，提供背景材料，并以文学运动、文学流派及其代表作家和代表作品作为各章叙述的纲和目。

（四）文学史是研究文学发展规律的科学，是研究历史上各种文学现象、文学流派和文学斗争的发生、发展及其衰落的学问，而这一切又是通过作家的文学主张和文学作品体现出来的。作者力图客观地对文学运动、文学流派和作家作品进行分析评价，并努力把文学现象和历史发展以及哲学思潮等联系起来进行考察，在纵向叙述过程中尽可能进行横向联系。

（五）为了便于读者检索查阅，本书除歌德和席勒分列于两

章加以介绍外，其他所有作家，即使跨越了几个历史时期或前后作品分属不同的风格流派(如豪普特曼、托马斯·曼等)，都放在一个章节里介绍。

(六) 本书对德国文学史上有特殊地位的作家(如莱辛、歌德等)和作品(如《浮士德》等)叙述得较为详尽，对于一般作家的介绍尽量做到篇幅得当。总之，对作家、作品介绍的繁简程度取决于该作家、作品在文学史上的地位。

(七) 作为外语院校的教科书，本书篇幅略大，教师在使用本书过程中，尽可以根据实际情况进行增删。

(八) 本书中摘引的诗，凡原来没有汉译的均为作者所译，凡已有汉译的均援引汉译(其中有冯至、郭沫若、钱春绮等的译诗)，除个别为全诗照引外，多数译诗均略有更动，在此谨向译者致谢。同时为了让懂得德语的读者欣赏原诗的文采，还附以原文。

(九) 1985年1月，高等学校外语专业教材编审委员会德语教材编审组在上海对本书初稿进行了讨论。作者根据与会者提出的意见和建议，对初稿作了适当的调整、修改和补充。出席会议的有编审委员会德语组组长严宝瑜(北京大学)，以及张威廉(南京大学)，张佳珏(广州外国语学院)和梁家珍(西安外国语学院)。此外，北京大学、北京外国语学院、四川外国语学院、北京第二外国语学院、同济大学和华东师范大学等均派教师出席讨论，并由张威廉教授主审。绿原和关惠文同志也出席了评审会。作者衷心感谢与会代表的有益意见和建议。

本书在写作过程中得到过许多同志的支持，陈海珊同志代为完成书后所附索引，在此，作者谨表示诚挚的谢意。作者特别感谢中国作家协会副主席、中国社会科学院外国文学研究所名誉所长冯至教授为本书题写书名。

作者热诚欢迎读者和专家们不吝指正。

余匡复记于上海

前言

德国文学如果从8世纪古高地德语文学遗存的断简残篇算起，至今已有近1200年的历史。德国文学大体经历了如下几个阶段：口头文学——中世纪的宗教文学——民间史诗和宫廷史诗(骑士文学)——市民文学——文艺复兴——17世纪“巴罗克”文学——启蒙运动——狂飙突进运动——古典时期——浪漫主义——批判现实主义——自然主义——印象主义——象征主义——表现主义——反法西斯文学(流亡文学)——当代文学。

从这些发展阶段来看，德国文学的发展与欧洲文学史上最具典型意义的法国文学大体上相似，德国文学与欧洲其他国家在文学发展诸阶段上也基本同步。如果进行横向考察，德国文学的流派兴衰经常受到英、法等国的影响。

德国文学在其发展史上共有四个高峰时期。这四个高峰期是：

(一)12世纪下叶到13世纪上叶；

(二)18世纪下叶到19世纪上叶；

(三)19世纪下叶到20世纪上叶；

(四)1933年到1945年前后。

这四个文学高峰时期也是欧洲及德国历史上的重要时期。

12世纪下叶到13世纪上叶是德国文学的第一次繁荣时期，也是德意志封建经济日渐发展的时期。这一时期德国文学的主要成就是民间史诗和骑士文学，后者又包括骑士史诗和宫廷抒

情诗两大部分。在这个高峰时期里，出现了几部著名的骑士史诗和民间史诗，如沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫的《帕尔齐伐尔》，戈特弗里德·封·斯特拉斯堡的《特里斯坦和依绍尔德》，民间史诗《尼贝龙根之歌》和《谷德伦之歌》，还诞生了德国文学史上第一个政治诗人和抒情诗人瓦尔特·封·德尔·福格威德。

从12世纪起，德意志便开始了长期而严重的封建政治分裂，这一局面使资本主义经济发展受到极大的阻碍，从而使德国不可能产生强有力的市民阶级。德国市民阶级在经济上对封建地主阶级有严重的依附性，在政治上缺乏坚强的斗争性。德国市民阶级的这种软弱性和妥协性反映在德国16世纪以后的文学运动和文学作品中，使得德国文艺复兴时代的文学成就不能与英国、法国甚至意大利等国同日而语，也使得德国启蒙运动特别是后来的批判现实主义文学的成果不如英、法诸国。

18世纪下叶，随着德国资本主义生产方式的逐步建立(内因)以及英、法等国强大的启蒙思潮的影响(外因)，德国启蒙运动得到了开展。德国启蒙运动的主要代表、德国民族文学的奠基人莱辛，以他的文学理论和创作实践使德国文学跻于世界文学之林。德国文学出现了空前兴旺的繁荣局面，形成了第二个高峰时期。继启蒙运动后，德国文坛兴起了气势澎湃的狂飙突进运动，它的代表人物有赫尔德、歌德和席勒。接着德国文学进入了以歌德、席勒为代表的古典时期。在古典时期的后段还有德国浪漫主义文学运动。德国古典文学的四个主要代表人物莱辛、歌德、席勒和稍后的海涅，都诞生于德国文学的第二次繁荣时期，其中歌德则不仅是德国古典文学最主要的代表人物，也是欧洲文学史上为数不多的几个最重要作家之一，他的代表作——诗剧《浮士德》是欧洲文学史上最重要的文学作品之一。经过莱辛的开拓之后，歌德把相对落后的德国文学提高到了世界水平。

19世纪中叶(欧洲批判现实主义文学时期)，德国文学与欧

洲其他国家的文学相比，处于相对低潮阶段。到了1871年德国统一前后，德国文学重又开始繁荣，逐渐形成德国文学的第三次高峰时期。这时，德国文学流派迭起，不仅有世界声誉的批判现实主义作家冯塔纳、托马斯·曼、亨利希·曼等相继崛起，还出现了自然主义戏剧家豪普特曼，印象主义代表作家施尼茨勒（奥地利人）、著名象征主义诗人里尔克和剧作家霍夫曼斯塔尔（两位都是奥地利人）。一般说来，德国文学流派的形成和发展常受欧洲其他国家的影响，唯独表现主义应该说诞生于德国。德国表现主义在戏剧方面的成就较大，其中表现主义戏剧家魏德金德和凯泽的成就尤为显著。很难把奥地利作家卡夫卡划到什么流派中去，因为他的作品具有真正现实主义的本质，但经常采用象征主义的手段，在描绘"自我"——一个受苦受难的"自我"方面，在表现一个人内在的真实——人的灵魂方面，他的作品又极富表现主义的特色。不论卡夫卡属于什么流派或者什么流派也不属，卡夫卡作为德语文学第三次高峰时期的杰出代表，可当之无愧。

此外，20世纪初出现于德国文坛的除上述作家外，著名的还有海塞、阿诺尔德·茨韦格、德布林等享有世界声誉的作家。

1933年至1945年希特勒法西斯专政时期是德国历史上空前黑暗的时代，但它同时也是德语文学的丰收时期。这一时期的德国文学往往被称为"流亡文学"，因为大多数德国作家在法西斯专政的迫害下纷纷流亡异国，不得不在艰难条件下从事文学创作。

从1933年到1945年德语文学的丰富成果来看，称这一时期为德语文学发展的第四个高峰时期是恰当的。这一时期不仅有批判现实主义的大师，还涌现出许多无产阶级文学的杰出人材。前者除曼氏兄弟、海塞等外，还有孚希特万格、雷马克和奥地利的布罗赫、穆齐尔和楚克迈耶等，后者的著名代表则有

在20年代便已登上文坛的布莱希特和安娜·西格斯等。

德国文学史上这四个高峰时期的代表作家便是本书介绍的主要对象。读者只要根据这一线索，大体上可以得到德语文学发展的一个轮廓并了解到德国文学史上的几个重点。

在我国，德国文学并不像俄国、法国和英国的文学那样为人熟悉，翻译介绍到中国来的德国文学作品也远比上述诸国的文学作品为少。同时，在我国，读者在接受和欣赏方面对俄、英、法等国的文学也比较喜受。我国许多读者爱读巴尔扎克的《人间喜剧》、雨果的《悲惨世界》、托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》……但是难得听到有人喜欢读歌德的《浮士德》。造成上述情况的主要原因是我国读者的欣赏习惯和德国文学本身的特点之间有距离。其次，由于评论与介绍工作做得不够，致使一般读者没有能发掘出许多德国文学作品所蕴藏的极为宝贵的精神财富，没有能理解到这些作品中对人生、对生活的许多深邃见解。卡夫卡显然是一个难懂的作家，但经过德语文学研究者比较充分的介绍，今天，卡夫卡在我国已逐步为人们所理解、接受，甚至为许多人所喜爱了。本书的目的之一就在于介绍、普及德语文学，从而引起人们对德语文学的兴趣，并进一步去发掘其中的思想财富，进行深入的研究。

为了帮助读者了解德语文学，我试图对德语文学在内容上和形式上的特点作一些归纳。这样做是困难的，因为每个作家都有自己的风格和题材、内容、表达方式、语言方面的特色……因此，很难总结出具有普遍意义的德语文学特色，因此下面的归纳仅供参考。

从内容上分析，德语文学常探索人生的意义和追求生活的理想。

每个人活在世界上不过是短暂的几十年时间，因此谁不希望自己的生活过得有意义、有价值呢？那么，人究竟应该在这

有限的生命中追求什么，什么才是人生的真正价值呢？喜欢思考的德意志民族在他们的文学中一直在思索这个吸引着每一个人的问题。中世纪以来的许多德国作家不仅在作品中提出了这个具有哲学意义的问题，并且还对这个问题作出了各种不同的解答。正是这些探索人生真谛的文学作品成了德国文学最优秀和最重要的组成部分。

从12世纪德国骑士文学的代表作家沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫(如他的代表作《帕尔齐伐尔》)开始，中经17世纪的小说家格里美豪森、18世纪启蒙作家维兰德(如他的小说《阿迦通的故事》)、18与19世纪之交的歌德(如他的长篇巨著《威廉·迈斯特》)、19世纪下叶的瑞士德语作家凯勒(如他的代表作《绿衣亨利》)，直到20世纪的海塞(如他的《玻璃珠游戏》)、托马斯·曼(如他的《魔山》)……这些作家在他们的作品中无不努力寻求人生意义的解答。德语文学中特有的“发展小说”讲的就是主人公在现实生活教育下的精神发展，主人公最后如何获得了人生意义的答案。即使浪漫主义作家诺瓦利斯(如他的未完成作——长篇小说《亨利希·封·奥弗特丁根》)，又何尝不是在追求人生的理想呢？只是诺瓦利斯的人生理想不是在今世而是在来世，不是存在于现实世界，而是在一个不现实的神秘世界而已。

德国文学中最伟大的著作——歌德的诗剧《浮士德》，更是一部追求人生理想、探索人生意义的最有典型性的作品。浮士德渴望实现的“刹那”体现了浮士德的最高追求，实现这“刹那”(最高的享受)便是歌德认定的人生价值和生活意义所在。

除此之外，在孚希特万格和阿·茨韦格等许多德国作家的作品中，也都表现了人的思想转变、觉醒和追求。

德国文学在内容上的第二个特点是：在形象思维中夹以逻辑思维，在具体描写中穿插抽象思考。

一般说来，作家在作品中写进自己对作品中事件、人物的评论，写进作家对世界和人生的感慨、思考等等，本是文学作

品中常见的现象，但这里说的并不是指这种常见现象。

德国民族具有爱抽象思考的性格，这个国家出了许多世界著名的哲学家和音乐家（严格说来，音乐是通过音响手段表达抽象思考的艺术）。德国的许多文学家喜欢从哲学的高度和角度来概括现实和反映生活，在他们感到形象思维不够用的时候便直接诉诸逻辑思维。因此，不少德国作家喜欢在作品中发表议论，这些议论不仅有政治的、哲学的、社会的、伦理道德的，还有音乐理论的（如托马斯·曼的《浮士德博士》），甚至还有关于生命起源等自然科学的内容（如歌德《浮士德》的第二部）。这些议论有时与作品并无内在的联系，这就导致了作品在结构上的散漫（包括《浮士德》，尤其是它的下部，也不免有这些特点，或称之为缺点）。

自17世纪以来，许多德国文学家常常兼为文艺理论家甚至思想家，是不是因此造成了他们在形象思维时常有逻辑思维介入呢？从17世纪的奥皮茨开始到启蒙时代的莱辛，经过歌德、席勒、海涅、诺瓦利斯、赫勃尔、让·保尔、弗赖塔格直到20世纪的托马斯·曼和现代剧作家布莱希特，他们除了创作外，在理论上几乎都有不同程度的建树。理论家与创作家集于一身这种现象有时不免发生相互干扰。当然，这并不发生在每一个作家身上，也并不发生在上述作家的每一部作品里，但是这一倾向确实是许多德国文学作品所具有的，例如席勒的诗（他的许多诗被称为“思想诗”），歌德的《威廉·迈斯特》的下部、诗剧《塔索》和《浮士德》，海塞的《玻璃珠游戏》，托马斯·曼的《魔山》和《浮士德博士》……至于德国耶拿浪漫派作家的作品则更提倡打破哲学和文学、艺术和逻辑的界限，如施莱格尔的小说《路清德》和诺瓦利斯未完成的长篇小说《亨利希·封·奥弗特丁根》等等。

除此之外，较多的德国作家也倾向于用文学作品表达哲学思想和对人生的认识。这与英、法、俄等国的文艺作品有些不

同。那些国家的多数作家常用文学反映当时的社会现实，以揭露社会弊端，批判封建主义和资本主义社会的罪恶现象。他们常常写现实论现实——“就事论事”，而德国的作家却在揭露批判现实之余，往往站在哲学的高度解剖社会现象，并进一步由此及彼思考人生价值和社会理想，激发读者作更深一层的思索。这样的作品就思想内容来讲比“就事论事”的现实主义或自然主义作品容量要大得多。

歌德在他的长篇小说《威廉·迈斯特的学习时代》中曾谈到读者的三个层次。歌德认为，第一个层次的读者受教育较少，他们满足于“眼前发生的事件”，也就是说只对曲折的情节感兴趣，他们喜欢读侦探故事、冒险小说。第二个层次的读者受过较多教育，则对此不满足，他们要求作品引起他们的感情波澜、激发他们的喜怒哀乐。第三个层次最高，这个层次的读者要求作品能诱发他们的思考，在欣赏过程中调动他们的主观能动性，而不是使他们仅仅处于被感染、被教育的被动状态。也许今天的读者仍然可以基本上划为这三大层次吧。

德国文学中的许多作品要求读者作深刻的思考，因此只对情节感兴趣或只求作品引起自己情感共鸣的读者，会对许多极有价值的德国文学作品表示失望。制造曲折离奇的故事对一个作家来说并没有什么了不起，也不是什么难事，但要写出有思想深度、能让读者细细玩味的作品，却不是件易事。《浮士德》是一部典型德国式的作品，它有荒诞的离奇的情节，也有非常感动人的场面和故事，但这一切都不是主要的，它的主要价值在于探讨了人类前途、人生价值、人如何不断提高精神境界等具有深刻哲理的内容。

思考，并经过思考得到有意义的认识，这恐怕是艺术鉴赏过程中一种最高层次的精神享受。

正因为德国文学作品常有哲理思考的特点，因此它要求读者在阅读时不能“一目十行”，而要逐字逐句地仔细阅读，对任

何“枯燥”的地方也不能加以跳越。比如在读《浮士德》第一部的“天上序幕”、“夜”和“书斋”等艰涩的文字时，都要求读者全神贯注，不仅要耐心地读，还要细心地想。这意味着欣赏某些德国文学作品相对说来具有较大的难度。

德国从中世纪以来长期而严重的封建分裂是造成德国资本主义发展极为迟缓的主要原因，这使得德国长期以来成为欧洲最落后的国家之一。上面已经提到，德国市民阶级对封建经济的依附性造成了它在政治上的软弱性。这构成了德国文学在内容上的另一特点，就是这一时期许多作品的主人公在与外在环境的冲突中常常表现出妥协倾向，因此他们常常转而向内，在道德领域内追求内心的自我完善，或转向遥远的未来，寻求理想社会的图象。这一特点同样使作品在一定程度上显出缺乏情节的抽象，甚至浪漫派作家沙米索的《彼得·施莱米尔的奇异故事》也有这一倾向。

德国文学内容上的特点决定了它在形式上的一些特点。议论、哲学思考、在形象思维中介入逻辑思维等等，使德国小说往往在结构上和情节上不够集中和紧凑。许多德国作家并不愿意去刻意制造有吸引力的情节。19世纪下叶德国批判现实主义作家冯塔纳的代表作长篇小说《艾菲·布利斯特》就情节而论已相当集中，但冯塔纳在许多可以使情节曲折的地方却只是轻轻带过而不作铺陈，不多费笔墨，因为这些可以吸引一般读者兴趣的地方并不能有助于表达作者对社会的解剖与批判。

从17世纪的格里美豪森开始，许多第一流的德语作家如维兰德、歌德、荷尔德林、冯塔纳、凯勒直至海塞、托马斯·曼，就作品的情节而论颇难迎合一般读者的欣赏趣味，但作品所表达的思想却常有相当的深度。在德国文学史上，17世纪的宫闱历史小说，18世纪下叶拉·劳赫的小说，19世纪下叶舍费尔和卡尔·迈等人流传甚广的爱情小说和冒险小说，虽然情节曲折离奇、引人入胜，但由于在内容上比较平庸，所以它们都不占有较高

的地位。

到19世纪末为止的德国文学在诗歌与戏剧上的成就比较显著。从16世纪市民文学的代表汉斯·萨克斯开始，17世纪的格吕菲乌斯、18世纪的莱辛和后来的歌德、席勒都写过戏剧，甚至诗人海涅早年也写过剧本。此外，浪漫主义作家克莱斯特，19世纪中叶的赫勃尔、路德维希、格里尔帕策，19世纪下叶的自然主义戏剧家豪普特曼，20世纪的象征主义和表现主义戏剧家，直至现代剧作家布莱希特，都在戏剧上成就卓著。除莱辛、席勒、布莱希特等人的作品外，德国一部分戏剧作品具有仅供阅读难以上演的特点，歌德的好些戏剧，包括《葛兹》、《塔索》和《浮士德》也是如此，席勒的一部曲《华伦斯坦》主要也适于阅读。

德国文学在内容上和形式上的特点是否由德国文学家在创作上"主题先行"造成？这涉及创作心理、作家创作特点等方面，必须从资料出发加以判断，而不能想当然。还要说明：德国文学的特点并不是体现在每一个德国作家身上，更不是体现在每一部德语文学作品之中，上述特点只是与欧洲其他国家的文学作品作对比相对而言的。

德国文学具有丰富的思想内容，只要我们认真去开掘，一定会在德国文学宝库中发现许多闪光的珍珠和瑰丽的宝石。

目　次

第一章

18世纪前德国文学发展概况

第一节 德意志民族及德意志语言

公元前后，古日耳曼人的许多部落集团已定居于莱茵河和易北河之间的地区，现代的德意志人便是古日耳曼人的后裔。公元2～3世纪时，古日耳曼人有弗里森人，法兰克人，阿雷曼人，图林根人和哥特人等几个重要分支。公元375年，匈奴人越过黑海进犯东哥特人，引起了日耳曼人的民族大迁徙，他们抛弃了原来居住的一部分地区，向西和向南，即向当时的西罗马帝国进迫，于是日耳曼人遂成为西罗马帝国的大患。公元476年，罗马的奴隶、农奴、士兵及西罗马帝国的日耳曼佣兵联合来犯的日耳曼人(历史上被称为蛮族)，共同灭亡了西罗马帝国。自此，日耳曼人纷纷在西罗马帝国的土地上各据一方，建立起部落公国。5世纪末，部落公国墨洛温征服了四邻，建立了日耳曼人的法兰克王国(486～843)。法兰克王国到卡洛林王朝时为其全盛时期，至查理大帝(742～814)时则达极盛。从6世纪开始，日耳曼各部落，包括巴伐利亚人和图林根人纷纷被征服，被并入法兰克王国。9世纪末，这个日耳曼人的法兰克王国为查理大帝的三个孙子所继承，王国开始瓦解，主要原因是这个大帝国仅仅

依靠武力和基督教维持巩固。法兰克王国在9世纪末被分裂为三部分，其中东部成为此后德意志帝国的基地，其他两部分即成为现在的法国和意大利的原始疆域。史家认为，卡洛林王朝的末代皇帝路德维希 911 年的死亡是德意志分裂为王国的正式标记。

直到 7～8 世纪，古日耳曼人还运用古日耳曼文字，即鲁能(Runen)。由于古日耳曼人有很多分支，因此古日耳曼的鲁能文字也并不统一，根据文字学家的分析，鲁能文字显然受了拉丁文的影响。鲁能最早用于占卜，日耳曼人把鲁能刻在用山毛榉树木头做成的木条上。日耳曼人也常把古老的鲁能文字刻在兵器、饰物及墓碑上。4 世纪时，日耳曼人中的哥特族十分庞大，分为东、西哥特人。西哥特人中有一个主教乌菲拉(311～383)，他为了向日耳曼人(主要是哥特人)传播基督教，便以希腊字母和拉丁字母为楷模，结合哥特人自己原有的文字符号，创立了哥特文，并用哥特文翻译了《圣经》。乌菲拉的哥特文《圣经》译本是日耳曼文学和文字方面的重要文献，这一《圣经》译本至今只保留下来一些断片，它写于羊皮纸上，如今保存在瑞典乌普萨拉大学的图书馆里。

古代日耳曼语大体分为三大分支，即东日耳曼语，又称哥特文，北日耳曼语，又称斯堪的纳维亚文和西日耳曼语。现代德语和英语都是从西日耳曼语发展演变而来的，所以西日耳曼语也被德国人称为原德语。大约到了8世纪，原德语又因方言的不同，根据地势分为高地德语和低地德语，高地德语是南部德意志人说的语言，低地德语是北部德意志人说的语言，南北的分界线是从杜塞尔多夫的本拉特经卡塞尔和维登拜尔格至奥得河畔的法兰克福，它简称本拉特分界线。

750年以后，高地德语逐步形成。高地德语的历史发展一般分为三期，即从 8 世纪至 11 世纪(750～1050)为古高地德语，从 11 世纪至 16 世纪 (1050～1500) 为中古高地德语，从 16 世

纪到现在为新高地德语，高地德语后来演变成为德国的文学语言。

古高地德语不是统一的语言。中古高地德语初期，即11世纪至12世纪也还是方言。13世纪德意志进入封建主义繁荣时期时，开始形成初步的文学语言，13世纪后，随着德意志封建社会在政治上、经济上的四分五裂，各地方言增多，初步的统一语言又遭破坏。资本主义生产方式的逐步形成促使交通发达，商业繁荣、交通频繁，语言才逐渐统一。马丁·路德对于现代德语的形成和统一作出了杰出的贡献。1521～1522年，路德以图林根的民间语言和萨克森的官方用语为基础，各取其长，翻译了《圣经》。这部德语《圣经》对德国的语言统一起了巨大的作用，原因有三：首先是《圣经》在那时为每一阶层人民所接触，其次是路德的翻译所依据的图林根民间语言和萨克森官方用语在当时都具有普遍性，第三是路德的译文生动有力。因此，他的译文能为大多数人所接受，如教会传教，文人写诗，演员演戏等等。这样，马丁·路德的《圣经》翻译对德语的统一便起了巨大的推动作用。古、中古及新高地德语在语音、语法及词汇方面均有所不同，但是语言现象并不是经过突变形成的，因此这三个时期也只能是大体上的分期。

第二节　古高地德语文学

（750～1050）

古代日耳曼人不信基督教，他们认为世界上有许多神，如雷神、战神、火神、爱神……因此他们有自己的神话系统和自己的祈祷咒语。5、6世纪时日耳曼人开始了基督教化时期，至8世纪，日耳曼人的基督教化进程由于统治阶级的倡导而大

大加速。基督教把日耳曼人的口头传说、符咒、神话系统视为异端邪说而横加压制和排挤，因此，古代日耳曼人的原始口头文学在基督教占统治地位之后无法得到系统的保护。由于北欧受基督教的影响较晚，因此日耳曼人的部分符咒、神话和民族大迁徙时代的英雄传说等口头文学才零星地记录在冰岛的诗体歌集《埃达》和散文体传奇《萨迦》之中。大约在9世纪前后，查理大帝曾命令记录下所有能搜集到的日耳曼人口头文学资料。可是他的儿子虔诚者路德维希却是基督教的狂热信徒，因此路德维希执政后，又命令把这些搜集到的"异教"文学尽行销毁。

记载古代日耳曼人生活的文献为数极少。罗马人凯撒因为和日耳曼人有过战争接触，曾写有《高卢战纪》(Der Krieg in Gallien)，书中零星地谈到了古代日耳曼人的情况。一直到公元98年，罗马历史学家塔西陀发表了《日耳曼志》(Germania)，人们才获得了有关古代日耳曼人的系统详尽的资料。《日耳曼志》详细地报导了公元前后古代日耳曼人的生活、习俗、宗教信仰、经济生活、政治组织及各日耳曼部落的情况。这部作品可以称为历史上最早的一部比较全面地记载了古代日耳曼人生活的历史文献。书中塔西陀已经提到日耳曼人常用歌唱来歌咏战争与生产，这些歌唱便是古日耳曼人最原始的口头文学。

4～5世纪时，由于匈奴人的入侵，引起了日耳曼民族的大迁徙。在民族大迁徙时代，古日耳曼人各部落里曾产生了不少英雄传说，比如东哥特人关于东哥特国王推奥特里希大帝及其随从希尔德布兰特的传说，法兰克人关于齐格弗里德、布伦希尔特、尼贝龙根的传说，布艮第人关于哈根、巩特尔、克里姆希尔特的传说，此外，还有伦巴底、西哥特人的传说以及沿海日耳曼人有关谷德伦的传说等等。日耳曼民族大迁徙时代还存在着关于匈奴王艾采尔的传说。这些丰富多彩的英雄传说都成为后来日耳曼诗人取材的源泉，犹如特洛伊战争成为古希腊诗人取材的源泉一样。可是这些在民间广为流传的英雄传说，由于歌

颂了荣誉、忠诚、职责、英雄的死亡和复仇等品质，而并不着力于宣扬宗教，因此同样受到基督教的摧残。

（一）世俗文学：尽管世俗的古高地德语文学横遭基督教的摧残排挤，人们今天仍然获得了古高地德语文学的一些资料，其中除了《埃达》、《萨迦》之外，主要的是英雄史诗《希尔德布兰特之歌》（Das Hildebrandslied）——这是古高地德语保存下来的唯一的诗，因而被看作德国文学史的开端。除此以外，还有《梅塞堡咒语》（Die Merseburger Zaubersprüche）。

《梅塞堡咒语》记录于10世纪，1841年在梅塞堡大教堂图书馆被发现，故称《梅塞堡咒语》。咒语原是古代日耳曼人在基督教化前用以在战争或灾难面前保佑自己的。日耳曼人用口念咒语来求神保佑，以便防止或医治疾病，在战争中不被伤害，驱除妖魔鬼怪等等，因此咒语实际上是一种祈祷。在民族大迁徙之前咒语便流传民间，它属于日耳曼人最早的口头文学，可惜极大部分已失传，10世纪时曾用古高地德语记录了一些，留传至今的便是《梅塞堡咒语》。《梅塞堡咒语》共有两个咒语，押的是头韵。每个咒语又包含两个部分，第一部分叙述事件本身，第二部分才是咒语。梅塞堡的两个咒语，其中一个咒语叙述战俘被敌人所缚，祈祷诸神能使战俘松绑脱逃，所以叫“脱逃咒语”。另一个咒语叙述一匹马的腿扭伤，祈求神保佑它复原，所以叫“康复咒语”。这种咒语形式在基督教化后仍被延用，但已不是祈求“异教”诸神，而是祈求基督和圣母玛利亚了。

古高地德语文学的最重要文献是《希尔德布兰特之歌》，它是富于英雄传说的时代所遗留下来的唯一的日耳曼人英雄诗篇。这一诗篇是不完整的，只保存下68行，大约在810～820年间，亦即法兰克王国的卡洛林王朝时代，富尔达修道院的两名修士把这首英雄诗篇记录在一本修道院的祈祷书的封面和封底的里页上。由于封面与封底里页的笔迹不同，而且语言也不统

一，既有古高地德语也有古低地德语，所以肯定出自两个人之手，后一个续写了前一个没有写完的部分。这证明有关这一诗篇的传说在当时流传一定非常之广，因此为大家所熟悉。可惜续写的修士并没有记完这一英雄传说的诗篇，遂使《希尔德布兰特之歌》成了断简残篇。

《希尔德布兰特之歌》的时代背景是4～5世纪欧洲民族大迁徙时代，诗中的主人公叫希尔德布兰特，罗马帝国的日耳曼佣兵领袖之一推奥特里希便是他的首领。推奥特里希不堪另一个日耳曼佣兵领袖奥多阿卡的排挤压迫，希尔德布兰特便随着他的首领推奥特里希从现在的北意大利逃往匈奴王艾采尔那里。许多年后，希尔德布兰特随推奥特里希终于打回了自己的家乡。当年分离时还幼小的儿子哈杜布兰特已经在奥多阿卡手下成为威武的战士，而希尔德布兰特这时却已经是一个白发苍苍的老人了。当他在自己的家乡遇到一个青年战士不让他入境时，两人便开始决斗起来。决斗前互通了姓名，希尔德布兰特这才知道面前站着的武士正是自己的儿子。他喜出望外，竭力想避免这场决斗，并赠送他日耳曼人最珍爱的装饰品——一只金环。可是哈杜布兰特拒绝父亲的赠物，认为这是老者的一个诡计。希尔德布兰特不愿做杀死儿子的凶手，也不愿被自己的儿子所杀，因此矛盾万分。可是当儿子骂他是胆小鬼不敢跟他决斗时，他深感自己战士的荣誉与尊严受到严重的损伤。老人的心里激起了父亲的爱和战士荣誉之间的激烈斗争，最终战士的荣誉感迫使他向自己的儿子应战。他们大战了几个回合，这首英雄诗篇也在“大战”时中断。后来在别的传说中说，父亲最后杀死了自己的儿子。在13世纪的所谓《新希尔德布兰特之歌》中(Das jüngere Hildebrandslied)，则是父子相认，同返家乡，以大团圆结束。

《希尔德布兰特之歌》主要取材于东哥特人的英雄传说，它反映了4～5世纪时欧洲日耳曼民族大迁徙的历史时代，在罗

马帝国的日耳曼佣兵领袖奥多阿卡476年曾配合入侵的日耳曼人里应外合推翻了西罗马帝国，统治了意大利，后来日耳曼人的另一名领袖推奥特里希于493年杀死了奥多阿卡，占领了意大利，建立了东哥特王国。在诗中，这一史实是通过儿子的叙述表达出来的。

这首诗反映了日耳曼人封建化和基督教化前氏族社会的生活情景，例如战士总是跟随军事首领东征西战等。它也反映了古代日耳曼人的精神面貌，即战士的荣誉与尊严高于一切，为了保持它，希尔德布兰特甚至可以牺牲父亲之爱。

(二)宗教文学：法兰克王国卡洛林王朝的所谓“异教”文学留传后世很少，也不完整，但是同时代的宗教文学保存下来的却不少。卡洛林时代是日耳曼人在统治者的倡导下加速基督教化的时期。日耳曼人出身的神职人员不仅传教，他们同时又是古希腊罗马文化的传播者和宗教文学的提倡者。由于基督教的得势，宗教文学几乎代替了世俗文学。当时著名的修道院，如圣加伦、富尔达、萨尔茨堡、雷根斯堡、魏森堡、洛尔施等地的修道院成了王国的文化中心，许多著名的宗教文学作者和拉丁文学作者都是这些修道院的神职人员。此外，修道院还创办图书馆和学校。

卡洛林时代(仍属古高地德语文学)的宗教文学作品主要有《威索布伦祷文》(Das Wessobrunner Gebet，约800)，《穆斯皮利》(Das Muspilli，800)，宗教史诗《救世主》(Heiland，825)和奥特弗里德(Otfried)写的《四福音书集成》(Evangelien-harmonie，870)。宗教文学的兴起是和统治者积极提倡基督教分不开的。所谓宗教文学主要是指用文学的形式来表达《圣经》内容的作品。《威索布伦祷文》是在巴伐利亚的威索布伦修道院发现的，所以被命名为《威索布伦祷文》。它包括两个部分。第一部分现仅存9行，描写上帝开创世界前的洪荒景象，押的是头韵。第二部分是从拉丁文翻译过来的散文体祈祷套语，内容

是感谢上帝的恩惠和祝愿上帝给自己以力量去惩恶扬善。

《穆斯皮利》现存103行，缺少头和尾，大部分押头韵，但已有几行押的是尾韵，内容描写世界的毁灭、人死后灵魂的命运和末日审判。古高地德语“穆斯皮利”的意思是什么，说法不一，有的认为是“世界毁灭”，有的认为是“末日审判”。

《救世主》共6000诗行，描写耶稣生平，是9世纪时一位修士受虔诚者路德维希之托而作的。作品的目的是规劝有异教信仰的日耳曼人皈依基督教，因此作者把《新约》的内容披上了日耳曼的外衣。它押的还是头韵。

魏森堡地方的修士奥特弗里德所写的《四福音书集成》虽也描写耶稣生平，但他不着重表现耶稣的经历，而重在阐述耶稣生平、行为的意义，因此多说教成分。这部宗教文学作品主要是为神职人员及受过教育的贵族而写的，缺乏文学价值。它在德国文学史上的意义在于：它是第一部押尾韵的德语作品。这样，奥特弗里德也就成了德国文学史上第一个名姓传至后世的诗人。

（三）拉丁语文学：自10世纪鄂图大帝执政后，用古高地德语写的作品（包括宗教文学）几乎销声匿迹。这是因为日耳曼人已基督教化，僧侣不必再用德语传教。当时有文化的人大多是僧侣，他们阅读的宗教经典都是拉丁文，加上拉丁文的表现力大大强于古高地德语，于是僧侣们也开始用拉丁文写作，因此拉丁文作者都是当时的僧侣，此后将近150年，拉丁文成了德国的文学语言，拉丁文几乎统治了书面创作。可见拉丁语文学的一度兴起，实与基督教势力的扩大巩固和僧侣的掌握文化有着密切的关系。僧侣们掌握了拉丁文后，不免接触希腊罗马文化，因此拉丁语文学的内容和题材已不局限于宗教，更多的反而是世俗内容。在拉丁语文学统治时代，德语口头文学（如英雄传说）通过浪游艺人、行吟诗人之口仍然流行于民间。

10到11世纪的拉丁语文学，重要作品有圣加伦修道院的僧

侣艾克哈德(Ekkehard，910～973)所写的《瓦尔塔里乌斯》(Waltharius)，下萨克森甘德斯海姆的修女罗斯维塔(Roswita，932～1002)所写的剧本(对话)，以及无名氏所写的最古老的德语诗体小说《鲁特利普》(Ruodlieb)。

《瓦尔塔里乌斯》根据的是阿雷曼人的英雄传说，创作上作者完全以罗马诗人维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》为范本。这部将近1200行的诗体作品叙述的是，日耳曼民族大迁徙时代西哥特人首领的后代华尔特和希尔德贡特如何在匈奴为人质，以及他们如何从匈奴人那儿逃亡出来的故事。匈奴人在侵入日耳曼人的居住区后，杀死日耳曼人，抢劫财物和人质。华尔特和希尔德贡特是不同的日耳曼部族首领的后代，这一男一女被一同押送至匈奴王阿提拉的宫中。后来华尔特与希尔德贡特带了许多被匈奴人抢去的财宝从匈奴人那儿脱逃，最后华尔特回到家乡并和希尔德贡特结婚。华尔特后来在父亲死后继承了王位。这篇作品主要歌颂忠实、荣誉和牺牲精神。

罗斯维塔可以说是德国文学史上第一个女诗人。她出身于下萨克森地方的贵族家庭，后来去冈德尔斯海姆的修道院当修女。她以罗马喜剧诗人泰伦茨为榜样写了六个短剧，它们实际上不过是简短的对话，还谈不上是真正意义的剧本，因此也不是供上演用的。这些剧本叙述基督教信徒的坚定信仰，赞美妇女的童贞，描写信徒们的内心忏悔。罗斯维塔宣扬了基督教精神，但同时也鞭笞了一切道德败坏和思想堕落。在语言上她用的是有韵的拉丁文散文体。

拉丁文的《鲁特利普》是第一部德国诗体小说，它出自泰根湖修道院的一名僧侣之手。据估计，这部作品原有4000诗行，但现存2306行。它叙述年轻的鲁特利普的经历。鲁特利普忠诚地为主人服务，可是主人却给他很少的酬报，于是他离开故乡前往外国，想通过骑士生涯求得荣誉和财富。鲁特利普浪游到了埃及，并在埃及王宫服务，受到重用和信任。后来他的母亲感到

寂寞，召他回家。鲁特利普在离开宫廷前，主人作为报酬给他两样东西选择，一样是大量财宝，另一样是十二条生活智慧戒条。鲁特利普不要财物而选了后者。在返乡的途中，十二条中的三条使他克服困难，度过了难关。由于作品已不完整，因此其他九条如何帮助鲁特利普克服了困难，读者不得而知。作品最后描写了公主的爱情。这部小说的价值在于它广泛地描写了当时社会各阶层的人民，从国王、骑士到农奴，从国王宫廷、骑士城堡到市井生活甚至广场舞蹈，因此有的文学史家称这部小说的作者是德国文学史上第一个现实主义者。小说第一次用文学形式歌颂骑士生活的光耀和骑士的爱情，因此，这部作品成了12世纪后骑士史诗的先驱和宫廷抒情诗的前奏。

第三节　中古高地德语文学

(1050～1500)

从11世纪到16世纪是德国的封建社会由兴盛而渐趋衰亡的时代。随着德国封建制度的兴盛，德国文学也出现了第一个繁荣时代，并出现了第一个著名的政治诗人和抒情诗人。

中古高地德语文学的成就集中在12世纪下叶到13世纪上叶，在这段时间之前和之后，中古高地德语文学没有十分重大的收获。

（一）11世纪到15世纪末德意志帝国的历史发展：日耳曼人的法兰克王国到9世纪时分裂为三，其中的东法兰克王国便是后世的德意志帝国的原始疆域。919年东法兰克王国的萨克森公爵亨利被选为皇帝，世称亨利一世，他便成了德意志第一个王朝——萨克森王朝的皇帝。亨利一世的内外政策是力图巩固和扩大王朝的中央政权，他的儿子鄂图一世继承了父亲的政策。962

年鄂图一世并吞了今意大利北部，建立了所谓德意志民族的神圣罗马帝国，这成了德国的第一个正式国名。

鄂图之后的德意志王朝不断向意大利用兵，因为当时的意大利比较富裕。不断对外用兵的结果，使皇帝无力驾御国内的诸侯，于是国王便听凭诸侯们各自为政。诸侯们效法国王，各自凭借武力向外扩张，北部诸侯侵犯东邻的斯拉夫人，诸侯势力从此得到加强。德意志诸侯势力的加强造成了德国政治上的逐步分裂。于是德意志皇权为了中央集权，跟诸侯的割据势力展开了斗争，但皇权在这一斗争中不依靠新兴的城市力量，致使皇权不断衰微。到了14世纪卢森堡王朝，诸侯甚至迫使皇帝于1356年颁布所谓“黄金诏书”。这份诏书规定德意志诸侯除无权单独跟外国作战及缔结和约外，具有其他一切独立的君权，因此这份诏书意味着封建诸侯割据势力的胜利，严重影响了日后德意志的统一。此后，所谓德意志民族的神圣罗马帝国实际上已成虚名，它无非是各自独立的许多诸侯公国的一个结合体。

11世纪到15世纪末，除了皇权与诸侯的斗争外，德国历史上的主要历史事件是11～13世纪的十字军东侵及德国皇帝和罗马教皇长期的争权夺利，历史上称为教权与皇权之争。

归纳起来说，11世纪到15世纪末，德国在政治上的特点是皇权衰落，帝国内部四分五裂加剧，在经济上的特点是封建经济已日趋发展。

11世纪至15世纪德国的城市已形成发展，如北德的不来梅和汉堡及南德的纽伦堡和奥格斯堡等。但这些城市热衷于与外国做生意，在经济上不与德意志其他地区联系，各自为政。德国的大城市大多处于帝国的边缘，南北缺乏联系，结果使得德国无法产生像当时英国的伦敦、法国的巴黎这样具有全国性意义的城市，这对德国日后的统一也是一个不利因素。德意志帝国各部分在经济上各不相干，在经济上和政治上的分裂相互影响，更促成了此后德国经济的落后与政治的分裂。

（二）11至12世纪中叶的中古高地德语文学：10到11世纪时，皇权（贵族）支配了教会，教会成了贵族的附庸，因此教会在人民中的威望大大降低。教会为了改变这一面貌，布艮第的克吕尼修道院首先发起了改革运动，后来这一运动遍及西欧、中欧许多地区。这一改革运动一方面竭力在政治和经济上摆脱贵族的支配，另一方面在意识上强调宗教虔诚，藐视尘世生活，重视彼岸来世以突出宗教的神圣庄严。于是僧侣们又用德语进行宗教文学创作，目的是扩大教会在人民中的精神影响。因此11世纪下叶到12世纪居统治地位的依然是教会文学，其中有代表意义的作品是僧侣兰普莱希特（Lamprecht）在1125年左右写的《亚历山大之歌》（Alexanderlied）．它取材于法国作品，是第一部以法国文学为范本进行改编加工的德国作品。作者通过描写希腊国王亚历山大大帝远征东方国家不幸早死的故事，说明尘世的权力、富贵都如同过眼烟云，宣传了宗教信仰的价值。但是在这一作品中穿插的一些东方美丽的童话却是颇有文学意义的，此外，作品还描写了远征和冒险。可见11、12世纪的宗教文学和9世纪的宗教文学相比已有不同之处，那就是11、12世纪的宗教文学中已经出现了世俗的内容。这一时期在文学上比《亚历山大之歌》更具有价值的是，雷根斯堡的教士康拉德（Konrad）在1145～1170年间根据古代法国民族史诗改编的德国的《罗兰之歌》（Rolandslied）。法国的《罗兰之歌》歌颂了查理大帝的忠臣罗兰如何为抵抗阿拉伯人、忠君爱国而英勇牺牲的事迹，而康拉德的《罗兰之歌》不是一曲抵御外敌、宣扬忠君爱国的颂歌，他笔下的罗兰是一个虔诚的基督徒，罗兰为了抵御异族、异教徒以维护对基督的信仰而献身，因此德国的《罗兰之歌》成了一曲宗教颂歌。

随着十字军东侵，骑士的地位日趋显著，于是12世纪后反映骑士生活、骑士理想和愿望的骑士文学便应运而生，宗教文学便被渐渐地取而代之。在骑士文学出现之前，先产生了两部

已经具有骑士文学倾向的早期宫廷史诗，即《洛泰尔国王》(König Rother, 1150)和《恩斯特公爵》(Herzog Ernst, 1180)。这两部史诗的流传显然依靠浪游的行吟诗人。

诗体小说《洛泰尔国王》叙述洛泰尔国王派十二使臣前往拜占庭，向拜占庭国王的女儿求婚的故事。拜占庭国王拒绝求婚，洛泰尔的使臣还被拜占庭国王投入监狱。于是洛泰尔自己前往拜占庭，施计混入宫中服务，后来他赢得了美丽的公主的爱情，不仅把公主诱拐回自己的国家，还把投入牢中的十二使臣救出监狱。这部作品描绘了一幅那个时代的骑士社会的图画，基本上是世俗的内容，描写了生活的欢乐和冒险的乐趣，但在作品最后，作者还是让洛泰尔国王去修道院做修士作为人生归宿，这说明该作品依然没有全部摆脱宗教的影响。

《恩斯特公爵》颇具历史小说的风格，作品的中心思想是歌颂勇敢。史诗以恩斯特公爵反对继父士瓦本国王康拉特二世为历史依据。史诗描写国王叔父的离间造成了国王与继子之间的不和。恩斯特虽杀死了国王的叔父，自己却被迫流浪他乡，后来参加了十字军，随军攻打圣地。史诗第二部描写了恩斯特与形象奇奇怪怪的人(长身、巨足、鸟头)进行战斗，最终他抵达耶路撒冷，并在那里与异教徒战斗了一年多。最后，他受母亲的召唤，返回自己的国家，向继父赠上无价的宝石，这颗宝石后来被镶到德国的皇冠上，恩斯特也和继父和解。这部史诗不仅表现了骑士和宫廷生活，同时也反映了中世纪初人们对东方的兴趣。此外，史诗中的一部分幻想性故事说明：文学作品在当时已具有消遣性质。

这两部无名氏的史诗预告了骑士文学的世纪即将到来。

（三）12世纪下叶到13世纪上叶的中古高地德语文学：由于骑士在政治、军事上的作用以及他们所受的教育，所以骑士文学成了这一时期的主要文学。此后，随着城市的兴起及骑士在各方面作用的削弱，骑士文学渐趋衰落，骑士文学便被新兴的

城市文学所代替。12世纪下叶到13世纪上叶，德国正处在史陶芬王朝时代，德国的封建秩序和生产方式已经确立，因此与之相适应的封建文化也日趋繁荣，出现了德国文学史的第一个高峰。当然，德国文学在这一时期的繁荣还与当时骑士诗人们创造的优美文学语言不可分割。这一时期的德国文学主要成就是骑士文学，它包括骑士史诗和宫廷抒情诗两个方面。这一时期的民间史诗多取材于民族大迁徙时代日耳曼人的英雄传说，所以又称英雄史诗，它无疑也是这一时期的重要文学收获。

（1）民间史诗：12～13世纪德国产生了一些大型民间史诗。所谓民间史诗指的是流传于民间而作者不详的大型诗体叙事作品。德国民间史诗最主要的代表性作品便是《尼贝龙根之歌》(Das Nibelungenlied)。此书成于1200年前后，根据作品的语言，研究家们估计它的作者是巴伐利亚或奥地利的无名诗人，也有的研究家们认为这是当时民间艺人的集体创作。史诗的内容早在民族大迁徙时代已经流传，5、6世纪时已具胚胎，到11、12世纪时故事才定型。

《尼贝龙根之歌》结构庞大，全书包括39歌，每歌均有标解，共计9516行，分上下两部，第一部从第1歌到第19歌，名为《齐格弗里德之死》(Siegfrieds Tod)，从第20歌到第39歌是第二部，名为《克里姆希尔特的复仇》(Kriemhilds Rache)。它的情节是这样的：

古代尼德兰有位王子名叫齐格弗里德，他非常勇敢，力大无穷，曾杀死过一条毒龙，并用龙血沐浴，血到之处刀枪不入，如同坚甲。只是在沐浴时，恰巧有一片菩提树叶飘落肩上，因此这一龙血未到之处才能致他死命。这位尼德兰王子还有一个宝藏，便是尼贝龙根宝藏。此外，这位王子还有一件隐身衣，只要穿上它，不但身体隐而不见，力气还能增大很多倍。这位王子听说在布艮第国（今法国东部一省），有位公主名叫克里姆希尔特貌似天仙，于是决意前去求婚。布艮第的国王名叫巩特

尔，乃是克里姆希尔特的兄长，他答应了齐格弗里德的求婚，但必须以帮他办成一件事作为条件。原来巩特尔早想把冰岛美丽的女王娶为皇后，她的名字叫布伦希尔特。然而这位冰岛女王美丽而凶残，凡是向她求婚的人必须与她进行类似今天田径运动的竞技：投枪、掷石和跳远。如果三样比赛中有一样不如她，不但求婚不成，还要赔上性命。巩特尔自知力不从心，便求大力士齐格弗里德戴上隐身帽协助他。

于是齐格弗里德打扮成巩特尔的臣仆，前往冰岛。当巩特尔与布伦希尔特比赛时，齐格弗里德凭借隐身帽的帮助，暗中帮助了巩特尔，使巩特尔三项比赛皆获全胜。布伦希尔特无可奈何，只得随巩特尔回返布艮第国。回国之后，布伦希尔特和巩特尔，齐格弗里德和克里姆希尔特双双成婚。可是在新婚之夜，冰岛傈悍的女王结结实实地吊打了巩特尔，并把他捆绑在墙上。次日，巩特尔不得不再度请求齐格弗里德帮助。于是夜晚来临之时，齐格弗里德戴上隐身帽潜入巩特尔的寝宫，协助巩特尔制服了布伦希尔特，使布伦希尔特成了巩特尔的妻子。从此，布伦希尔特便失去先前的凶残面目，成了一个温顺的妻子。当晚，齐格弗里德顺手把布伦希尔特的一枚戒指和一根腰带盗走，将这两件东西交给妻子克里姆希尔特保管。不久之后，齐格弗里德带着克里姆希尔特回到了尼德兰。

十年之后，他们又被邀请到布艮第国作客。一天，克里姆希尔特和布伦希尔特一同去窝姆斯教堂作弥撒，因为在路上争走在先，两人发生了争吵。布伦希尔特对克里姆希尔特说："你是我丈夫巩特尔的家臣之妻，岂能走在前面！"克里姆希尔特回答说："你是我丈夫齐格弗里德之妾，理应走在后面。"克里姆希尔特说罢出示布伦希尔特的一枚戒指和一根腰带为证。布伦希尔特气愤万分，决意向齐格弗里德报仇雪耻。巩特尔的忠臣哈根立誓要杀死齐格弗里德来为主人复仇雪恨，以表示他的忠心。哈根有一次偶然从克里姆希尔特处得知了齐格弗里德身上的那

处能致死命的地方。一次出征，因不见敌人的踪影，出征变成了狩猎。齐格弗里德去泉边喝水。哈根尾随其后，暗中刺杀了齐格弗里德。齐格弗里德的妻子克里姆希尔特异常伤心，立志为夫报仇。几年之后，克里姆希尔特被人说服，将尼贝龙根宝藏——她的结婚礼物送到了布良第。哈根待宝藏送到之后，乘克里姆希尔特远游之时，夺得了宝藏的钥匙，并将宝藏偷偷地沉入莱茵河底。

十三年后，匈奴国王艾采尔向克里姆希尔特求婚，答应婚后为克里姆希尔特报杀夫之仇，克里姆希尔特这才答应再嫁。于是克里姆希尔特前往匈奴国。她在匈奴时刻想着报仇，不知不觉在匈奴住了十三年。一天，克里姆希尔特向艾采尔提出邀请她的兄长巩特尔及哈根等前来匈奴做客。哈根接到邀请后，立即猜出了克里姆希尔特的用意，便力图说服巩特尔不要前往，可是骑士的无畏精神又迫使他前去冒险。于是巩特尔、哈根随带精兵万名，浩浩荡荡地前往匈奴。在匈奴的欢迎宴会上，竞技比武有意弄假成真，最后竟致流血激战。艾采尔既然早已答应过要替克里姆希尔特报仇，于是匈奴人和布良第人血战起来，直到血流成河，尸横遍地，巩特尔和哈根均被匈奴人生擒活捉。克里姆希尔特本可把哈根杀死以报杀夫之仇，可是克里姆希尔特问哈根的第一句话却是，她的尼贝龙根宝藏被他藏在何处？表示只要归还宝藏便可以让哈根生还布良第。哈根答道：只要他的君主巩特尔在世一日，他就不能说出宝藏所在。克里姆希尔特竟杀死了哥哥巩特尔，并把首级向哈根出示。哈根看到巩特尔的首级后对克里姆希尔特说道：如今天下除了上帝和我之外，再也无人知道宝藏所在，你也休想再知道它的下落。克里姆希尔特见他不说，便愤而杀死哈根。在旁的勇士希尔德布兰特（即与推奥特里希一同从西罗马帝国逃到匈奴去的勇士），目睹一个堂堂武士竟被妇辈残酷地杀死，愤怒至极，于是他也挥刀砍下克里姆希尔特的首级。这部史诗便在遍地尸体的血泊中收

场了。

史诗所述显然有不合情理的虚构之处，但它也有一定的历史证据。史诗中的艾采尔、推奥特里希等均是民族大迁徙时代的历史人物。在5世纪日耳曼民族大迁徙时代，日耳曼人中有一个部族叫布艮第，曾在莱茵河畔建立了布艮第王国，后被亚洲过来的匈奴人于公元437年灭掉。匈奴王阿提拉，即英雄传说中的艾采尔，曾娶布艮第国王的妹妹希尔迪可为妻，犹如史诗中艾采尔娶布艮第的克里姆希尔特。

史诗也有神话根据。这就是古代流传于北欧斯堪的纳维亚半岛上的有关齐格弗里德与神女布伦希尔特的传说。这一神话至今仍然能在北欧的《埃达》与《萨迦》中找到。

由此可见，《尼贝龙根之歌》是由北欧神话和一定的历史根据，再加上英雄传说混和而成的。

史诗虽取材于神话并以民族大迁徙为时代背景，但史诗反映的却是史诗形成时代——即12世纪日耳曼人的社会现实，也就是刚刚形成并日渐巩固起来的封建社会的现实。

这部史诗反映出封建社会里的封建道德和夫权思想。它体现在克里姆希尔特立誓为夫报仇上，也表现在布伦希尔特与巩特尔的关系上。布伦希尔特在未成为巩特尔之妻前非常凶残，吊打巩特尔，但一旦成为巩特尔的妻子后，便成了温顺忠诚的妻子，还时时夸奖自己的丈夫。

除了妻忠于夫外，封建道德还体现为臣忠于君，即史诗中的哈根忠于巩特尔。

其次，这部史诗反映出封建社会里森严的等级观念，等级观念以封建社会最为森严。史诗的悲剧导火线原是布伦希尔特和克里姆希尔特之间因等级观念引起的纠纷。

第三，史诗歌颂了封建骑士制度下骑士的勇敢无畏精神。史诗中的哈根是个令人憎恶的人物，但在史诗的字里行间不时流露出对哈根的骑士精神的赞佩。当哈根被克里姆希尔特杀死

后，在旁的希尔德布兰特不忍见英勇的武士被妇女杀死，也为哈根报仇，杀了克里姆希尔特。

第四，也是最主要的，史诗反映了封建社会兴盛时期人们对于财产的贪婪欲望。尼贝龙根宝藏本为克里姆希尔特所有，后被哈根盗走了钥匙，把宝藏沉于莱茵河底。当克里姆希尔特生擒哈根时，她若纯粹为报杀夫之仇，本可以立即杀死哈根，可是她对哈根的第一个提问却是探听宝藏的下落，并说归还宝藏便可以让他生还布艮第，可见她的报仇动机在更大的程度上是为了财产，而不是为了丈夫。在封建制度确立的时代，人们在心目中认为占有财产比作为美德的忠诚更重要，更有现实价值，由此也可以解释克里姆希尔特杀死自己兄长巩特尔的原因。哈根也是同样情况，史诗虽赞扬他的勇敢和对主人的忠心，可是在涉及财产问题时，他却忘记了主人的安全，不惜牺牲巩特尔的性命来保守宝藏的秘密。

总之，这部史诗向读者呈示了一幅阴暗、残酷、报复、算计、亲属关系隶属于财产观念的封建现实的图象。

这部史诗具有与欧洲其他民间史诗不同的特点。在封建社会初步形成的时期，与《尼贝龙根之歌》同一时期（12世纪前后），英国的《贝奥武夫》、法国的《罗兰之歌》、西班牙的《熙德》、俄罗斯人的《伊戈尔王子出征记》等民间史诗都有为祖国、为集体而战而死的爱国内容，而这一点正是德国民间史诗《尼贝龙根之歌》所缺乏的。尤其值得指出的是：基督教精神在这部史诗中几乎找不到些微痕迹。

《尼贝龙根之歌》语言朴素，对话很多，叙述中插入不少诗人自己的感慨与讨论。史诗用的是中古高地德语，如今人们常读的是古德语文学专家西姆洛克（Karl Simrock，1802～1876）译写的现代德语译本。

这部史诗对后世的德国文学影响颇大，不少作家如汉斯·萨克斯、富凯、瓦格纳、赫勃尔等都曾由此取材进行创作。

除了《尼贝龙根之歌》外，这一时期德国的民间史诗著名的还有《谷德伦之歌》(Das Kudrunlied)，它创作于《尼贝龙根之歌》之后，大约写成于1240年，到1817年始被发现。它的作者估计也是巴伐利亚或奥地利的无名诗人。全诗6860行，分为三个部分，这三部分是哈根部分，希尔德部分和谷德伦部分。故事是这样的：爱尔兰的王子哈根被一头怪鸟提拿到一个荒岛上。他在荒岛上发现了同样被这头怪鸟抢掠来的三个公主。一次，一艘刚好从岛旁驶过的船救了他们四人的命。回到故乡后，哈根便与三个公主中名叫希尔德的结了婚。他们婚后所生的女儿也被哈根取名为希尔德(第二代)。粗野的哈根成了爱尔兰国王后，声言要处死任何来向他女儿求婚的人。尽管如此，北尼德兰的黑格林根国王赫特尔仍派人前来向美丽的希尔德公主求婚。赫特尔的侍从化装成商人，并用美妙的歌声把希尔德从宫中诱走。哈根发觉后随后追赶，但是最终希尔德还是成了赫特尔的妻子。

赫特尔和希尔德不久生了两个孩子，男孩叫奥特文，女儿便是谷德伦(第三代)。谷德伦的美貌使她赢得了不少追求者，其中有西兰岛的青年国王赫尔维希及诺曼底国的王子哈特穆特。谷德伦对勇敢的赫尔维希表示爱慕，谷德伦的父母也喜欢赫尔维希。但是根据古老的风俗，谷德伦订婚之后还必须在父母家逗留一年方能正式过门。一次，谷德伦的父亲赫特尔出征在外，求婚失败的哈特穆特便乘赫特尔不在国内突然袭击，掳走了谷德伦及其忠实女侍希尔特堡。赫特尔及时归国，迅速追赶，诺曼底人与北尼德兰人在海上展开大战，赫特尔和大部分北尼德兰人战死。在黑夜的掩护下，哈特穆特终于把谷德伦抢劫到诺曼底。北尼德兰人决心重振旗鼓，练好水师，再与诺曼底人决一雌雄，夺回谷德伦等人。

谷德伦被抢到诺曼底后，坚决拒绝与哈特穆特成婚。于是她被哈特穆特的母亲强迫去海边洗衣，干最粗的活。谷德伦受

尽折磨过了十三年，但是她忠于赫尔维希，坚贞不屈，深信她的未婚夫和同胞会来拯救她。若干年后，北尼德兰终于练出了一支强大的水上部队，新的一代已经成长。谷德伦的兄长奥特文和赫尔维希率领兵马前往攻打诺曼底。清晨谷德伦在海边洗衣的时候，在海面上看到远处的船队越来越近，第一只船上跳下了两个人，正是赫尔维希和奥特文。赫尔维希认出那衣衫褴褛的洗衣妇正是他日夜思念的未婚妻。他们决定用体面的方式把谷德伦等被抢的人弄回国。于是北尼德兰人进攻了诺曼底城堡，双方开始激战。诺曼底国王首先被赫尔维希杀死。不久，哈特穆特自己也被北尼德兰勇士俘虏，高贵的谷德伦求她的未婚夫不要杀死哈特穆特，并祈求双方停战。谷德伦心地善良，她把折磨她的人——哈特穆特的母亲盖铃德藏起来，以免被北尼德兰人杀害，但最后王后还是被武士发觉并处死。坏人得到了惩处，情侣们重又团圆，赫尔维希等带着谷德伦返家。史诗最后以三对男女同时举行婚礼结束，即赫尔维希和谷德伦，谷德伦的哥哥奥特文和哈特穆特的妹妹奥特伦，哈特穆特和谷德伦的忠实侍女希尔特堡。

《谷德伦之歌》中的主人公谷德伦和《尼贝龙根之歌》中的女主人公克里姆希尔特是两个不同的女性典型，前者品格高尚，不仅有女性的忠诚(这是这部史诗主要歌颂的品质)，还有宽容、谅解的情操。克里姆希尔特相反，她充满复仇的火焰，不仅对敌对者决无求和之意，为了宝藏甚至对亲兄弟也无手足之情。也许《谷德伦之歌》的作者受了基督教精神的影响，所以谷德伦对让她受苦受难的诺曼底国王和王后并无复仇之意。史诗最后甚至通过北尼德兰人和诺曼底人的联姻来说明：只有和解才会带来幸福。史诗中的第一代和第二代人是凶残无情的，作者却让第三代人彼此宽容，通过谷德伦高贵的心地，仇恨和纷争终于变成了和平和爱情。

特别应该指出的是，谷德伦爱上赫尔维希虽得到父亲同

意，但却是她自己选中的，这颇带自由恋爱的色彩。

《谷德伦之歌》在结构上的缺点比较明显，史诗的三个部分是凑合而成的，因而缺乏内在的统一性。谷德伦的形象和性格给人深刻的印象，她在苦难面前的不屈，在爱情问题上的坚贞，在纷争面前的宽容，都是在此之前的文学作品中没有过的，因此威廉·格林曾评论说，作者用这样的深刻性、真实性和美好的感情描写谷德伦在受凌辱时表现出来的高贵品质，他从来没有读到过其他这样的作品。《尼贝龙根之歌》有多种手稿本，但《谷德伦之歌》留传后世的却只有一个，这说明后者在当时并不十分受人欢迎。

（2）骑士史诗：随着巴巴洛萨大帝及史陶芬王朝政权的扩展巩固，随着骑士在十字军东侵时代的地位日益显赫和眼界扩大，骑士文学逐步形成并取代了僧侣文学的地位。封建宫廷为供自己娱乐，成了培植骑士文学的场所，封建主也成了骑士文人的供养者，有的封建主甚至出题让骑士文人创作，以供自己消遣欣赏。正因为骑士文学的目的是为宫廷服务，所以骑士史诗又称宫廷史诗。与僧侣文学不同，骑士文学讲求现世享乐，强调世俗内容，这完全符合封建主的要求。

十字军东侵给了骑士以使命，骑士的目光随着远征而扩大，他们一方面接触了东方的古老文化，另一方面欧洲各国的骑士们也在东侵中相互影响，彼此熟悉了对方的文化和传说。不论是德国的宫廷抒情诗还是骑士史诗，都受了当时法国骑士文学的深刻影响。为了反映骑士阶层的思想意识，所以骑士世界、骑士形象在骑士史诗中常常被理想化。骑士文学是世俗统治阶级的文学，它们多半叙述骑士的冒险故事和爱情经历，歌颂他们自己的所谓崇高和荣誉，反映骑士阶层的理想和思想感情。但是骑士文学在德国文学史上有着一定的历史影响，所以我们也不能忽视。德国的骑士史诗在题材上多半取自法国骑士文学。12至13世纪可以说是欧洲骑士文学兴盛的时代。德国的

骑士史诗之父、骑士文学的先驱者是费尔德克(Heinrich von Veldeke, 1140?～1200?)。费尔德克是莱茵河下游地区的骑士，他的主要作品是德国第一部骑士史诗《依尼亚特》(Eneit)，是以当时法国无名氏的骑士小说为蓝本的，而法国骑士小说依据的又是罗马诗人维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》。这部骑士史诗叙述特洛伊战争中特洛伊人战败后，特洛伊的依尼亚特逃到意大利并在那里重建家园的故事，其中穿插了依尼亚特在前往罗马途中经过迦太基，与迦太基女王狄多的爱情故事。依尼亚特顺从神的旨意，决心离开迦太基前往罗马，狄多见情人远去，便在海边焚火自尽。抵达意大利后，依尼亚特受到国王的款待，与公主拉维尼亚成婚，并被立为王位继承人，后来依尼亚特终于成了罗马城及罗马帝国的奠基人。在费尔德克的笔下，依尼亚特成为典型的德国骑士，并尽力以此歌颂德国骑士的崇高伟大，环境气氛也都变成了中世纪。这部史诗的功绩在于奠定了德国骑士史诗的押韵方式，并且摆脱了方言影响。

第二个骑士诗人是奥埃(Hartmann von Aue, 1168?～1210?)，他是士瓦本地区的骑士，著有两部史诗，即《伊万因》(Iwein, 1205)和《埃雷克》(Erec, 1180)。严格说来，这两部史诗，尤其是《伊万因》，只是法国12世纪骑士诗人克雷蒂安作品的翻译本。克雷蒂安以写古凯尔特人约瑟王及其圆桌骑士的故事著称。奥埃的这两部史诗叙述的也是圆桌骑士的冒险和爱情经历。《埃雷克》叙述圆桌骑士埃雷克以其勇敢博得了美女埃涅特的爱情，后来埃雷克沉溺于爱情，因而宫廷对他有所非议，他的骑士荣誉受到损害，妻子便促使他再去冒险，最后作者让主人公在骑士荣誉与爱情两者之间得到了平衡，但骑士的荣誉和勇敢精神仍是最高的评价尺度。作品强调，骑士必须用新的冒险来维护他已得到的荣誉。《伊万因》与《埃雷克》相反，它叙述的是圆桌骑士伊万因不愿因爱情而忘记骑士职责，因此他在婚后立即前去经历勇敢的骑士冒险，并约定一年后返家团聚。可是伊万因由

后失约，他的妻子为此表示要解除婚约。但伊万因在失约期间解救了不少穷人，帮助不少妇女摆脱困境，还仗义救助受到不公平待遇的人……由于这一切英勇行为，最后伊万因得到妻子的谅解，可见骑士的英勇依然是衡量人的标准。除此之外，奥埃还著有两篇诗体传奇，即《格列高利乌斯》(Gregorius, 1190?)和《可怜的亨利希》(Der arme Heinrich, 1195?)。《格列高利乌斯》情节离奇曲折。它的故事依据的是中世纪法国的传奇《石头上的格列高利乌斯》，情节如下：在法国的阿奎塔尼，某公爵有一个男孩与一个女孩，这一对儿女自幼一起成长，相亲相爱。他们在父母双亡后，因抑制不住情欲发生了关系。后来哥哥十分悔恨，远离家乡，在异乡渴念着妹妹而死。不久妹妹生了一个男孩，她同样感到内心的悔恨，于是她把新生儿用绸缎包好放在一只精致小桶里，又将小桶放在一条平底小船上，任其在海上漂浮。她在小桶旁还放上一块布，上书小孩的身世和父母的罪孽，只是没有留下姓名。做完这一切后，她返回自己的国家。父亲死后她继承了王位。三天之后，小男孩被海上某个偏僻小岛的渔夫发现，岛上的修道院院长为这个弃儿洗了礼，并按自己的名字给他命名为格列高利乌斯。格列高利乌斯在渔夫家长到6岁后，到修道院读书，他成绩优异，聪明伶俐。不久，格列高利乌斯在修道院长大成人，才得知自己原系一个弃婴，于是决定离开修道院去尘世寻找生身父母，甚至当修道院院长告诉他父母的罪孽时，也阻挡不住他的决心。格列高利乌斯离开修道院后当了骑士，他的英勇使他成了一名武功极好的骑士。一天他来到了阿奎塔尼，他的母亲的城市正受到敌人的包围，他的勇敢使城市获得了解救，他的母亲——摄政女王自然不认识自己的儿子，于是摄政女王与拯救者结婚。在他们新婚的婚床上，女王却发现了修道院长让格列高利乌斯随带在身上的那块小布，女王这才知道，新郎竟是自己的儿子。他们在可怕的痛苦中分离。格列高利乌斯为了忏悔自己的罪过，让人把

他绑在海边的石头上，每天以海水充饥，他这样诚心而严酷地忏悔了17年。后来罗马大主教病故，上帝为他的真诚忏悔所感动，便命两名罗马神父将他解救，并任命他做大主教。在格列高利乌斯进入罗马任职三天之前。格列高利乌斯的虔诚竟使罗马的所有大钟都自动鸣响起来。格列高利乌斯当了大主教后，又与母亲重逢，她忏悔地来到罗马，两人宣传上帝的恩德，以此度过了他们的余生。托玛斯·曼后来在他晚年的小说《选中的人》中，以出色的语言描写了这一传说。

这部中世纪的俄狄浦斯故事目的完全在于宣传宗教信仰。格列高利乌斯作为血亲乱伦的产物自身并无罪过，作品旨在阐述：格列高利乌斯如此坚决地要求离开修道院，正是造成他悲剧性经历的根源。

《可怜的亨利希》是奥埃最出名的作品。它叙述一个农民的女儿愿牺牲自己的性命来治疗主人亨利希的麻风病，后来主人不愿用别人的死来拯救自己，于是上帝感动，使他病愈。主人病愈后与好心肠的农民女儿结婚。作品把农民的女儿写成忠于主人的女性，但给她披上了有宗教色彩的自我牺牲精神的外衣，作者也把骑士亨利希写成道德高尚的人。

德国骑士文学在沃尔夫拉姆·封·埃申巴赫(Wolfram von Eschenbach，1170～1220)和戈特弗里德·封·斯特拉斯堡(Gottfried von Straßburg，生卒于1200前后)的作品中达到高峰。

埃申巴赫是法兰克骑士，曾服务于宫廷。宫廷的封建主死后，1217年他回到家乡，和自己的妻子、女儿贫困地生活在一起，过了不多年便在故乡去世。埃申巴赫是重要的骑士史诗作者，代表作《帕尔齐伐尔》(Parzival)有二万多诗行，约有70个手抄本，是德国骑士史诗的代表作。这部史诗叙述流传于欧洲的有关圣杯的传说。这个圣杯是欧洲传说中的宝物，据说是耶稣及其门徒在最后晚餐时所用的杯子，后来曾盛过耶稣被钉死在十字

架时流下来的血。这一圣杯藏于圣杯堡，由圣杯堡骑士和圣杯堡国王看护，只有心地最纯洁的人才能接近它。《帕尔齐伐尔》便是叙述帕尔齐伐尔怎样从一个单纯无知的稚童，经过骑士阶段的发展和内心怀疑，最后心灵成熟，成为圣杯堡的骑士，也就是说成了一个纯洁的人。因此这部史诗实际上成了德国文学中的第一部所谓“发展小说”。这种发展小说往往叙述主人公从生到死的经历及其内心追求，寻求内心完美和自我完善，因此，发展小说常富有教育色彩。

埃申巴赫的《帕尔齐伐尔》取材于法国克雷蒂安·德·特洛阿的同名骑士史诗，但它是一部再创造的作品，在语言和思想两方面都超过了特洛阿的作品。

帕尔齐伐尔的父亲原是一个骑士，在帕尔齐伐尔童年时，父亲便在沙场战死，母亲为了避免儿子日后遭到同样的命运，便与世隔绝，在寂寞的森林里把孩子抚养成人，因此帕尔齐伐尔单纯幼稚，对骑士世界一无所知。有一天，他偶然在林中遇到一批气宇轩昂的骑士，并从他们口中听到了有关亚瑟王的圆桌骑士的事迹，便决心用自己的勇敢去争取骑士的荣誉。母亲的请求和眼泪都无法使他继续留在寂寞的林中。这位单纯的“傻瓜”经历了许多冒险，终于到达亚瑟王的宫廷，并通过自己的英勇无畏打死与亚瑟王为敌的“红衣骑士”，因而被吸收为亚瑟王的圆桌骑士。可是帕尔齐伐尔并不认为圆桌骑士便是他人生追求的顶峰，建功立业的天性又促使他远行。他遇到了老年骑士戈内曼茨，戈内曼茨教他懂得各种骑士礼仪和习俗。不久，帕尔齐伐尔又解救了被困在城堡的一名女贵族，后来便与她结了婚。可是对母亲的渴念使他离别了新婚的妻子，帕尔齐伐尔并不知道母亲因想念他已死在林中。一天，帕尔齐伐尔为了求宿来到一座城堡，他并不知道，这座城堡便是圣杯堡。他在圣杯堡里看见受伤的圣杯堡国王阿姆福尔塔斯，但并不知道他便是圣杯堡国王。帕尔齐伐尔用一般的骑士习俗来观察和对

待这里的一切。骑士的举动应该高雅，不能多加提问，因此帕尔齐伐尔虽同情受伤者，却不问伤者的病痛原因，也不表现出他的同情心．这样他便没有通过最初的考验。帕尔齐伐尔当然也不知道，盛圣杯的容器上写着，他正是被选中的圣杯堡国王的继承人，也是给圣杯堡国王带来康复的人。要做到这两点的条件是，他应该主动探问国王的病痛原因，并主动探问为什么这座城堡这样辉煌。当他回到亚瑟王的宫廷才了解到这一切．接着帕尔齐伐尔在世上奔波了五年，一直想追寻圣杯而不获，甚至因此失望地怀疑上帝。最终他遇到隐士特莱维生特，隐士规劝帕尔齐伐尔要不断地自我否定，净化内心并忠于上帝，那么失去的圣杯他将会重新获得，因此帕尔齐伐尔与隐士的结识构成了史诗的思想核心。自此帕尔齐伐尔又恢复了内心的和平，一心要追求到圣杯。在自我否定中，帕尔齐伐尔深感自己对母亲的去世负有罪责，杀死红衣骑士（后来证实他是帕尔齐伐尔的同族兄弟）以及未对圣杯堡国王表示出同情等等都使他忏悔。当他内心日益高尚后，通过上帝的安排，帕尔齐伐尔终于找到了圣杯堡，并用自己的关心使圣杯堡国王恢复了健康，并在圣杯堡找到了他分离很久的妻子和他们的一对双胞胎，其中的罗恩格林被帕尔齐伐尔决定为自己的继承人．帕尔齐伐尔也成了圣杯堡国王。

史诗指出，人应该追求最高目标，但中世纪的世界观局限使作者只能把“成为圣杯堡国王”作为最高理想。埃申巴赫比其他骑士诗人的进步之处表现在：他并不把成为圆桌骑士作为骑士的最高追求目标。因此，圣杯堡——圣杯堡国王，成了骑士埃申巴赫的人道主义的乌托邦理想，并把它与亚瑟王的骑士世界作了对比，指出后者的标准、习俗在前者的环境中是不能适应的。

史诗大力宣扬宗教，认为人的内心和平和心灵创伤的康复只能在对上帝的忠实信仰中求得。埃申巴赫让帕尔齐伐尔在圣

杯堡与妻子儿女团聚，说明作者希望理想追求(忠于上帝)与世俗生活能和谐统一。上帝最后让帕尔齐伐尔追求到圣杯并不是通过他的骑士冒险，而是通过对自已过失的认识、内心的完善及怜悯的力量，这表明作者把个人道德看得高于骑士的勇敢，甚至高于一切。除史诗创作外，埃申巴赫还有几首破晓歌也十分有名。

第四位骑士史诗作者是戈特弗里德·封·斯特拉斯堡。有关他的生平资料留下得极少，估计他出身于市民阶层，也可能是牧师出身。他的史诗《特里斯坦和依绍尔德》(Tristan und Isolde)虽有近二万诗行，但却是一部未完成作，作者依据的也是法国的同名骑士史诗。有关特里斯坦和依绍尔德的故事11世纪即已在欧洲广为流传，它最早流传于古代不列颠与爱尔兰的凯尔特人中，后来传到了法国，再由法国流传至德国。从这部史诗的内容分析，它已宣告骑士文学的结束，因为《特里斯坦》宣扬的已不是骑士精神与骑士理想，而是强调世俗生活，歌颂了爱情的伟大，在一定程度上甚至对封建礼教提出了疑问，因此它已经预示了市民文学不久将诞生。它的情节是这样的：

古代康沃尔地方(今英国西南部一个岛屿)的国王马尔克，有一次派他的侄子特里斯坦到爱尔兰去向爱尔兰公主依绍尔德求婚。爱尔兰国王答应了，皇后在特里斯坦带依绍尔德回国之前，为依绍尔德和马尔克准备了魔汤，他们若在新婚之夜不喝别的酒，只喝这一魔汤，他们便将终身相爱。在返国的漫长航途中，特里斯坦和依绍尔德由于极度口渴误饮了魔汤，于是两人之间产生了无法抗拒的爱情。抵达康沃尔后，依绍尔德虽与马尔克结了婚，可是由于魔汤的作用，依绍尔德和特里斯坦却不断地私相往来。经过一个长时期后，他们的秘密爱情终于被马尔克发觉，特里斯坦不得不潜逃。在诺曼底，特里斯坦认识了一个也叫依绍尔德的女子……作品在这里中断了。后世有多

人为它写续篇，都是悲剧结局：特里斯坦和依绍尔德相互思恋，依绍尔德听说特里斯坦在诺曼底受了伤，前去寻找特里斯坦，在特里斯坦临死前依绍尔德与他见了一面。特里斯坦死后依绍尔德也忧郁而死。两人的墓挨在一起，不久，从两个墓上都长出了蔷薇花和葡萄藤，并且交织在一起，象征他们死后也永不分离。

史诗歌颂了自由恋爱，使读者处处同情这一对相爱的人的命运，在客观上抨击了封建社会的道德观念。在封建社会，女子婚姻不能自主，对没有爱情可言的丈夫必须尽忠，而在这部史诗里，读者却希望特里斯坦与依绍尔德能得到幸福，当他们骗过国王马尔克时，读者反为他们高兴，因此，史诗反映的是个人爱情幸福和封建道德之间的矛盾。作者用魔汤来象征自由相爱，而这种自由相爱却必须违反社会习俗才有可能，这里已表现出作者及市民阶层对封建婚姻的不满了。

（3）宫廷抒情诗：宫廷抒情诗属于骑士文学，12世纪法国南部普罗旺斯的封建宫廷是欧洲宫廷抒情诗的发源地，后经意大利、奥地利传入德国。当时的骑士用诗的形式对宫中女主人表示爱慕之情乃是骑士应尽的义务，骑士对这种爱慕并不祈求真正的反应，而只是用这种方式来抬高女主人的荣誉，为女主人服务，骑士写的这些诗后来便被称为宫廷抒情诗。正因为这种诗只是对女主人尽义务：歌颂她的美丽，怨诉她对自己的冷酷无情，渴望得到她的爱情等等，因此不免言不由衷，含有大量虚情假义，缺少真情实感。宫廷抒情诗最早有诗有曲，有如中国的词和曲，吟诗时得有乐曲伴奏，这就要求骑士不仅是诗人而且是作曲家。破晓歌是宫廷抒情诗的一种，它以骑士和妇女的对话构成，描写两人早晨天刚破晓时的离别之情，但破晓歌已不属于严格意义的宫廷抒情诗了。

后世搜集宫廷抒情诗的人很多，因此留传后世的宫廷抒情诗和诗人的名字也很多，但是没有留下为之伴奏的曲调，这和

中国词、曲的情况一样。德国最大和最宝贵的抒情诗歌集便是产生于14世纪上叶的《海德堡诗歌手稿集》(Große Heidelberger Liederhandschrift)，现保存在海德堡大学图书馆。这一诗歌集是以苏黎世城市贵族玛乃塞(Rudiger Manesse)搜集的中世纪诗歌为基础的，因此它又名《玛乃塞手稿集》(Manessische Handschrift)。它搜集了从12世纪中叶到14世纪初为止的德国诗歌，它们按作者的姓名编排，共搜集了140位诗人的约六千行诗，其中还为137位诗人画了彩色像。集子中收集最多的是瓦尔特·封·德尔·福格威德的诗。这一集子成了后世研究中世纪德国抒情诗的重要资料依据。德国中世纪抒情诗的成就在摩龙根(Heinrich von Morungen, 1150? ~1220?)、哈根瑙(Reinmar von Hagenau, 1160? ~1210?)和瓦尔特·封·德尔·福格威德(Walther von der Vogelweide, 约1178~1230)三位诗人的作品中达到顶峰，特别是在后者的诗中。德国后期的宫廷抒情诗日益摆脱法国普罗旺斯的影响，具有自己的特点，即不仅有诗人的真实感受，而且含有时代的气氛和政治的内容。与早期宫廷抒情诗的矫揉造作相对的是12世纪前后流传在民间的朴实无华的抒情诗。下面一首短诗书写于泰根湖一位修女的一封拉丁文情书的结尾处，估计是一首民歌：

Du bist min, ich bin din,	你是我的，我是你的；
des solt du gewiz sin.	这你一定知道得分明。
du bist beslozzen	你已经锁在
in minem herzen;	我的心坎里；
verlorn ist daz slüzzelin,	小钥匙已经丢失，
du muost immer drinne sin.	你必须永远锁在我的心坎里。

瓦尔特的不少诗在内容上已超出了宫廷抒情诗的狭隘范围，即使他的爱情诗也与宫廷诗歌不同，倾向于大胆泼辣，自然朴素。关于华尔特的生平资料传之后世的也不多，据估计他

是蒂罗尔的贫穷骑士，1170年左右出生，在他服务的宫廷主人逝世后，便流浪到南德。1189年他到了士瓦本的菲力浦的宫中，后又继续在南德浪游，为自己的生存而奋斗，最后他得到国王一块封地，定居在维尔茨堡并逝世在那里。

瓦尔特是德国文学史上第一个爱国诗人和抒情诗人。他的描写所谓“高级爱情”的诗只是他的创作中的一小部分。所谓“高级爱情”是指真正意义上的宫廷抒情诗，即对贵族妇女的歌颂和爱慕。华尔特最美的抒情诗却是描写所谓“低级爱情”的，即描写民间女性的真实爱情的。这些诗歌中最著名的便是《菩提树下》(Unter der Linden)，在这首诗中诗人以一个少女的口吻描写她初恋的喜悦和朴素坦率的感情，全诗也十分富于节奏和音乐性，下面是这首诗的现代德语译文：

Unter der Linden,	在郊野的
an der Heide,	菩提树下，
wo ich mit meinem Trauten saß,	我和我的情郎在那里相会，
da mögt ihr finden,	你们会看到，
wie wir beide	我们在采折着
die Blumen brachen und das Gras.	花儿和草儿。
Vor dem Wald mit süßem Schall	森林的前面
tandaradei!	汤达拉达伊！
Sang im Tal die Nachtigall.	夜莺的歌声多么甜蜜。
Ich kam gegangen	我走到了
zu der Stelle,	那处郊野，
mein Liebster war schon vor mir dort.	我的爱人已经先我光临。
Mich hat empfangan	他向我热烈欢迎，
mein Geselle,	天哪，
daß ich bin selig immerfort.	我真是永远幸福。
Ob er mir auch Küsse bot?	他会给我许多亲吻？
tandaradei!	汤达拉达伊！

Seht, wie ist mein Mund so rot!	瞧我口儿多么殷红!
Da ging er machen	他于是用
uns ein Bette	一些可爱的鲜花
aus süßen Blumen mancherlei,	为我们铺起了一个卧床;
des wird man lachen	要是有人
noch, ich wette,	在那里经过,
so jemand wandelt dort vorbei.	定会被他笑话一场。
Bei den Rosen er wohl mag	他一定会看到我
tandaradei!	汤达拉达伊!
merken, wo das Haupt mir lag.	曾枕着玫瑰花儿酣卧。
Wie ich da ruhte,	要是有人知道
wüßt es einer,	我酣卧的姿势,
behüte Cott, ich schämte mich.	我的天哪，我真要羞死!
Wie mich der Gute	我的情郎
herzte, keiner	怎样和我亲热,
erfahre das als er und ich,	并无他人知道,
und ein kleines Vögelein,	除了他和我，还有一只小鸟
tandaradei!	汤达拉达伊!
das wird wohl verschwiegen sein.	它可不会把我们出卖。

瓦尔特生活在德国政治和经济已经分裂的时代，是德国皇权在与诸侯及支持诸侯的罗马教皇的斗争中不断衰落的时代，这正是德国的史陶芬王朝(1125～1254)。在史陶芬王朝与罗马教皇及诸侯的斗争中，瓦尔特站在皇权一边，这在当时是进步的立场，因为德国的皇权尽力要取得统一的中央集权以结束封建割据。国家统一、中央集权和结束割据有利于经济的发展，有利于资本主义的萌芽。而罗马教皇希望德国分裂，支持诸侯割据，用诸侯势力牵制皇权，削弱中央集权，以利教会对德国的勒索，并在政治上达到教权高于皇权的目的。

瓦尔特的《我听见水在流》(Ich hört' ein Wasser rauschen)便是一首很好的政治诗篇和爱国诗篇。诗中，诗人以自然现象为比喻，说明世间万物都有首领，可是德国却没有（没有一个能管辖全国的国王），诗人为分裂割据而痛心，希望当时的德国皇帝能对诸侯采取强硬的政策。瓦尔特自然不可能把祖国的统一寄托在人民的力量上，他只能把希望寄托在一个强有力的国王身上。

Ich hört ein Wasser rauschen	我听到水在流，
und ging den Fischen lauschen	我听到鱼在游。
ich sah die Dinge dieser Welt.	我看过芸芸的大千世界，
Wald, Laub und Rohr und Gras und Feld,	草、叶、芦苇、森林、田野。
was kriechet oder flieget,	爬的或飞的，
was Bein zur Erde bieget,	地上走的，
das sah ich und ich sag euch das,	我都见过，但我要告诉你们：
Da lebt nicht eines ohne Haß.	没有一种动物彼此没有仇恨，
Das Wild und das Gewürme,	昆虫和野兽
die streiten starke Stürme,	激烈地争斗，
so auch die Vögel unter sich,	就是禽鸟也不例外。
doch tun sie eins einmütiglich,	可是有一件事它们做得一致，
Sie schaffen stark Gerichte,	它们建立了严厉的法庭，
sonst würden sie zunichte,	否则它们就会被消灭。
sie wählen Kön'ge, ordnen Recht	它们选举国王，整顿法律，
und unterscheiden Herrn und Knecht.	区分主人和奴隶。
So weh dir, deutschem Lande,	可是德意志国家，
wie ziemet dir die Schande,	你真该有这种耻辱，
daß nun die Mücke hat ihr Haupt,	连蚊蚋都有它们的首领，
und du der Ehren bist beraubt;	可是你的荣誉已完全丧失！
Bekehre dich! Vermehre	改弦更张吧！
nicht noch der Fürsten Ehre,	别让诸侯趾高气扬。

Die Kön'ge drängen dich,	王公诸侯在排挤你,
Philippen setz dan Waisen auf,	菲力浦,戴上宝石皇冠,
so weichen sie und beugen sich.	让他们听从你的教管。

此外,瓦尔特有的诗还尖锐讽刺教皇及其对德国的无耻搜刮。总之,像瓦尔特这样关心国家、关心祖国前途、坚定地反对教皇和诸侯的分裂活动的政治诗人,在当时可以说是绝无仅有的,因此他在德国文学史上历来享有崇高的地位。

(4)13世纪中叶到15世纪末的中古高地德语文学:这一时期的德国文学经历了一次重大转折,这一转折是以德国社会的政治、经济和社会变化为前提的,它具体表现在德国文学的内容和形式在这一时期的重大变化上。

随着封建全盛时代的过去,全盛时代的德国文学也跟着消逝。13世纪中叶后,骑士武装随着雇佣兵的增多和火药的利用而衰落,骑士文学也跟着逐渐消亡。

到了14、15世纪时,生产技术有了进一步的提高,促进了生产力的发展,资本主义生产方式开始萌芽,城市开始发展,市民阶层逐步形成,于是代表新兴市民阶级利益、反映市民阶级兴趣爱好和生活理想的市民文学(即城市文学)便应运而生。因此,从13世纪下叶起是骑士文学衰落和市民文学形成的时代。

反映骑士阶层的荣耀逐渐变质成强盗骑士的最重要的文学作品,是巴伐利亚修士盖特纳(Wernher der Gärtner)在大约1280年写的中篇诗体小说《迈埃尔·赫尔姆布莱希特》(Meier Helmbrecht)。故事叙述一个农民的儿子赫尔姆布莱希特不顾父亲的再三警告,一定要去当骑士,因为骑士的装束和生活诱引着他。可是当时的骑士已无昔日的光荣,为了生存,他们常靠抢劫为生,赫尔姆布莱希特便参加了一个强盗骑士帮,与他们一起到处作恶,最后他们的强盗巢穴被人挖掉,同伙都被吊死,当他逃回自己的村庄时,父亲也拒不收留,最后,曾经被他勒索

过的农民发现了他，农民便把他吊死。这篇故事已不再夸耀骑士的光荣，而是写了他们的没落及走投无路，主人公的父亲则成了有觉悟的农民的代表。

在经济和政治上市民阶层逐渐取代骑士阶层的同时，文学上市民文学也逐渐取代了骑士文学。

新兴的市民文学作者多系市民出身，其作品内容和形式亦迎合市民阶级的兴趣爱好，富于消遣性，并在消遣中得到教益。市民文学的基本特色是讽刺性。市民文学的形式也与骑士文学的形式不同，它已不再是长篇史诗，而是短小的笑话。这种笑话最初是诗体形式，后来为了传播的方便逐渐改成散文。13世纪德国第一部笑话集叫《阿米斯牧师笑话集》（Die Schwänke des Pfaffen Amis，1230）。13世纪后形成的这类笑话到了16世纪便发展成民间故事书。骑士文学时代的宫廷抒情诗则由14世纪开始形成的工匠诗歌所代替，这是手工业工匠所喜用的文学形式，它在16世纪汉斯·萨克斯的时代达到高峰。

不论笑话还是后来的故事书、工匠诗歌，其内容都反映市民的市井生活，写其悲欢离合和家庭生活，并且多讽刺内容。它们在一定程度上揭露了教会和贵族，但由于德国的分裂，也反映了市民阶层意识的狭隘和目光的短浅。

新兴市民文学最常见的形式是戏剧，这也是市民阶层最喜爱的文学形式，很具有群众性。欧洲戏剧源于庆祝宗教节日。14世纪德国的宗教剧主要包括复活节戏剧和圣诞节戏剧。而戒斋节戏剧虽也是庆祝宗教节日，但内容却是世俗的，它充满了笑话，成了后来德国喜剧的开端。戒斋节戏剧演出于大斋期前夜。14世纪时戏剧舞台已由教堂内部搬到教堂前的广场，后来又由教堂前的广场搬到了市场广场，演员与观众也几乎全是市民自己，所以戒斋节戏剧已经是在广场上演出的市民观看的世俗戏剧了。这种戏剧到萨克斯时代也达到了高峰。

这一时期城市文学的特色是教诲性和讽刺性，讽刺人的愚

蠢和时代的弊端。不论笑话、民间故事书、戒斋节戏剧及作家创作，都通过讽刺来达到教育目的。傻瓜和愚人常常成为这类讽刺文学的中心人物。

13世纪末至15世纪末，德国最出色的作家是讽刺作家布兰特（Sebastian Brant，1458～1521）。布兰特生于斯特拉斯堡，曾在巴塞尔学习法律，后来做了巴塞尔大学的教授。他的思想接近于当时的人文主义者。布兰特写过不少15世纪流行的道德诗，他的代表作是《愚人船》（Das Narrenschiff，1494）。《愚人船》可以说是大型的道德诗。全书的结构是这样的：111个愚人一次与作者同乘一条船，前往愚人镇，这条船由一个愚人掌舵，他听任船只在海上漂浮，因此这条船永远到不了目的地。作者对船上的每一个愚人加以讽刺嘲笑，这些愚人代表了当时的各个社会阶层，又代表了人的各种恶行、错误、缺点、罪恶等等，作者认为人的生活便如这条愚人船一样，是一次毫无目的的海上航行。全书112章，几乎每章讽刺一个愚人（一个社会阶层和一种恶行）。通过每一个"愚人"，作者把批评时代弊端和批评人的恶行、缺点、罪恶结合起来了。这些愚人代表了当时的僧侣、假学者、放高利贷者……作者把人的缺点和错误都人格化为"愚人"。布兰特在每一章都指出了当时社会上存在的恶劣现象，比如大学生喜欢乱化钱，身上一文不名时便去酒店当跑堂；游方僧做了不少"圣徒遗物"到城市化缘，骗取人民钱财等。布兰特还把狂妄、肉欲、暴食、嫉妒、吝啬、懒惰和发怒都人格化为"愚人"，逐一加以鞭笞。此外，违反了十戒的道德败坏者，也被作者列入"愚人"之列，甚至好吵架、通奸、粗鲁、忘恩负义……都是作者所要否定的"愚行"。因此，在作者心目中，愚蠢即罪行，罪行即愚蠢，凡犯有罪行者都是愚人。作者在书中说，医治"愚蠢"（缺点、错误、罪恶……）的唯一方法是"认识自己"，因此，作者用《圣经》的教义号召人们"忏悔"。这部书由于直接暴露时代弊病，因此当时甚受人

们的欢迎，读者可以用它认识自己所处的时代，加上文字生动，有丰富的木刻插图，这本书在歌德的《少年维特之烦恼》发表之前是德国拥有最多读者的一本书，它在布兰特在世时便已再版过六次。作者也因这本书被同时代人看作是可与荷马、但丁齐名的大作家。布兰特因这本书成为所谓“愚人文学”的创始人（以一个愚人作为文学作品的主人公），此后的萨克斯、费沙特、莫舍罗施和格里美豪森都是所谓“愚人文学”作家。

第四节　16世纪德国文学

在16世纪的欧洲，资本主义已经萌芽。资本主义生产方式的逐步建立和封建制度的逐步衰落是社会生产力发展的必然结果。在德国历史上，16世纪爆发的宗教改革和农民战争正是生产力发展、阶级结构变化、阶级矛盾尖锐化的结果。这一变化在文学领域内自然得到了反映。16世纪的文艺复兴（人文主义运动）便是资本主义萌芽、资本主义和封建主义的斗争在文化领域内的具体反映，人文主义代表了当时新兴的市民阶级的思想意识和愿望。

（一）16世纪的德国社会政治概况：16世纪的德国发生了两件大事，即宗教改革和农民战争，后者是前者的继续，是农民试图以武装斗争的方式来实现他们的宗教改革纲领，不幸的是两者都失败了。

1254年霍亨史陶芬王朝结束。1254～1273年间德国没有皇帝，各邦诸侯相互争夺，史称大空位时期。1273年德国各邦诸侯推举士瓦本的哈布斯堡王族的鲁道夫为帝，史称哈布斯堡王朝。

16世纪的德国农民战争和宗教改革发生于哈布斯堡王朝执

政时期。宗教改革及农民战争的爆发和德国的分裂有直接关系。德国的四分五裂，国王的无权，使德国成为当时罗马教皇、天主教会的压榨对象，因为这个国家的皇权无力反抗教皇、教会的经济勒索。

罗马教皇、天主教会怎样在政治上、经济上以至思想上压榨、剥削和统治德意志呢？

首先，全欧天主教会均受罗马教皇总管。当时德国的天主教会竟占有全德可耕地的三分之一，这样，天主教会成了德国最大的封建领主。教会除利用土地剥削农民外，尚有权向每个农民征收什一税：即劳动成果的十分之一要归教会。此外，教会还巧立名目，向农民征收各种捐税。因此，农民要反对封建剥削首先要反对当时最大的封建领主——天主教会。

其次，天主教会是当时封建社会的思想统治者，教会是封建统治的思想支柱，是精神上的领主。教会利用人们对宗教的虔诚信仰进行无耻的诈骗，具体方式便是出卖所谓赦罪符。教会声称：人们只要支付一定现金给教会，教会给以赦罪符作为收据，上帝便会赦免罪过，罪过越大则支付现金也必须越多。

第三，教会还干预德国的政治生活，积极支持诸侯反对皇帝，阻挠德国的统一。

由此可见，德国人民要反封建必须反教会。反对教皇与教会成了当时各阶层人民的共同愿望。于是，所谓宗教改革便在这样的历史条件下产生了。

德国的宗教改革以马丁·路德在1517年反对赦罪符的买卖而揭开序幕。1517年路德在符腾堡教堂门口贴出了95条论纲，援引《圣经》来证明教会出卖赦罪符是一种不能容忍的罪行。当时德国各阶层都怀着各自的目的参加到反教会的宗教改革阵营中来。由于各自利益不同，宗教改革分裂为革命和保守两大阵营。路德代表温和改良派的利益。农民运动崛起后，改良派害怕农民远甚于害怕教会，所以路德后来成了积极支持诸侯镇压

农民运动的叛徒。

16世纪德国的第二件大事是农民战争。德国的农民在16世纪所受的剥削和压迫是骇人听闻的。各个阶层都靠农民养活，农民却受着教会、世俗领主、城市贵族、商人、高利贷者……的重重剥削，担负着种种苛捐杂税。恩格斯在《德国农民战争》一书中提到，16世纪德国农民(农奴)的生命，甚至其妻子儿女的生命均操在领主手里，领主可以任意处置惩罚他的农奴及其家属，可以动用种种酷刑，如吊打，割手、足、舌甚至处死，四马分尸，初夜权……在这样的压迫下，农民生活极端困苦，因此被迫起来反抗。德国早在11世纪就有萨克森的农民起义，15世纪时起义更为频繁，著名的有汉斯·别汉姆秘密结社的“鞋会”、“穷康拉德”等，这些组织是1524～1525年德国伟大农民战争的序幕。德国的农民运动由区域发展到全国，它的伟大领袖便是托马斯·闵采尔。农民运动的目的是要求结束封建割据，消灭封建剥削制度。由于农民缺乏可靠而强大的同盟军，加上国家分裂造成了农民运动的涣散，互不支持，缺乏斗争纲领，终使德国农民战争失败。宗教改革和农民战争是16世纪德国乃至欧洲的大事，诚如列宁所指出的，宗教改革和农民战争是欧洲第一次资产阶级革命。此外，宗教改革的发动者马丁·路德因其《圣经》翻译，农民战争领袖闵采尔因其革命宣传文学，都在德国文学史上占有一席地位。

(二)16世纪德国文学简况：

(1)德国16世纪的人文主义运动：16世纪德国人文主义的成就主要不在文学方面，而是在造型艺术特别是绘画方面。16世纪德国著名画家阿·丢勒、霍尔拜因和克拉那赫父子等的成就，尤其是丢勒的成就并不比意大利文艺复兴时代的几位绘画大师逊色。德国人文主义者的著作的思想核心在于反对教会，他们的作品多谈道德、宗教和哲学等抽象问题，并不钻研数学、医学、建筑学等自然科学，成就上比较片面。德国人文主义运

动并没有造就出像西班牙的塞万提斯、英国的莎士比亚和法国的拉伯雷这样的文学巨人。此外，德国的人文主义者对宗教改革的态度一般都比较保守。

16世纪资本主义新兴，市民阶级形成，市民阶级反对封建制度，他们要用文学来表达其思想意识，所谓文艺复兴（人文主义）便是在这样的基础上形成的。文艺复兴是全欧性的进步的资产阶级文化运动。它的本质是反对封建统治，反对教会思想束缚，主张把人从基督教教义下解放出来，强调世俗生活，反对禁欲主义，提倡以人的情感生活、权利为本，反对中世纪以神为中心的世界观。它之所以叫文艺复兴，是因为这一时期人们对古希腊罗马文化的兴趣复活，其实，文艺复兴指的是，在长期的中世纪的黑暗教会思想统治下，到了这时欧洲文化表现出清新的内容，文艺呈现出好似古希腊罗马时代的繁荣复兴局面。

德国的人文主义运动自15世纪末展开，15、16世纪之交达到高峰，德国的人文主义者都是一些学者，他们把"人文主义"当做一门科学，他们把翻译古希腊罗马作家的著作当做自己的重要任务。德国人文主义者往往用拉丁文写作，因为他们认为，他们的创作不是给一般老百姓阅读的。英、法、意、西班牙等国的人文主义运动均产生了杰出的文学家，然而德国却没有，这和德国资本主义的发展不如上述国家有直接关系。德国没有强大的市民阶级，所以文艺复兴（人文主义运动）在德国的阶级基础比较薄弱。德国人文主义者的主要代表是爱拉斯慕斯·封·鹿特丹（Erasmus von Rotterdam，1466？～1536）、罗伊希林（Johann Reuchlin，1455～1522）和胡滕（Ulrich von Hutten，1488～1523）。除爱拉斯慕斯有较大影响外，其他两位并无特别影响。他们的作品的表达手段是讽刺，中心思想是反对中世纪的经院哲学和蒙昧主义，在一定程度上提倡自由思想。

爱拉斯慕斯·封·鹿特丹又名德西德利乌斯·爱拉斯慕斯

(Desiderius Erasmus)，本是尼德兰的著名人文主义者，他在当时是闻名全欧的学者，曾旅游欧洲许多国家，有“第一个欧洲人”的美称。他的代表作是讽刺著作《愚蠢颂》(Lob der Torheit, 1511)，这部书是他献给朋友托马斯·摩尔的，书中人格化的“愚蠢”自我夸耀说，中世纪的不少经院哲学家、天主教神学家、学者、主教、僧侣等等都是它的崇拜者和忠实信徒，作者用这样的方式来讽刺经院哲学的愚昧落后和宗教蒙昧的滑稽可笑。1516年他出版了希腊文的《新约》，这为马丁·路德翻译《圣经》作了准备工作。

罗伊希林是第一部希伯来语语法的编者，因此他成了希伯来语言研究的奠基人，罗伊希林还用他的著作为犹太人的权利奋斗。他曾在图宾根大学任希腊文和希伯来文教授。在哲学上罗伊希林是经院哲学的激烈反对者。在文学上，他写过喜剧，但只不过是模仿泰伦茨而已。

胡滕是没落骑士出身，他是马丁·路德宗教改革的积极支持者，并于1522年参加过西金根领导的骑士起义。他积极主张德国民族的统一，并把教皇看作是德国统一的最大障碍。胡滕在政治上的局限性在于：他把12、13世纪史陶芬王朝的骑士时代当做德国统一的理想时代。西金根起义失败后，他避走瑞士，受到瑞士宗教改革家茨温里的保护，后死于瑞士。

胡滕是中世纪著名的讽刺著作《蒙昧主义者书简》(Dunkelmännerbriefe)的作者之一。《蒙昧主义者书简》是作者假托一些经院哲学家、僧侣写信给当时某一真实的神学教授，用信件向这位神学家报告他们在各地所看见的事物，如人们如何不敬重上帝和神学家，宗教裁判所如何仗势压人，人文主义者如何受学生尊重等等，写信者对这些现象很表不满。可是作者把这些写信人称为蒙昧主义者，说明他们所不满的却正是作者赞成的。《书简》分上下两部，共有三个作者，下部的主要作者是胡滕，《书简》的出版者和编纂者是罗伊希林。《书简》有意用很蹩脚的拉

丁文写作，以讽刺“蒙昧主义者”是不学无术的人。胡滕不久已意识到用拉丁文写作对老百姓的思想影响不大，因此自1520年后他便开始用德文写作。1521年他用德文写了批判教会弊端的讽刺性的《对话集》(Gesprächbüchlein)，使他在人民中获得很大的名声。

(2) 马丁·路德和托马斯·闵采尔：马丁·路德(Martin Luther,1483～1546)在文学史上的不朽功绩在于他的《圣经》翻译。路德用十三年的时间译完了《圣经》，从此这部德文本《圣经》所用的语言就成了德国人民的共同语言。路德为了寻找为大家能理解和接受的德语语汇，常与各阶层人民接触。路德自己说，在翻译过程中他经常去问家中的老妪、大街小巷的顽童、集市上的老百姓。路德通过翻译《圣经》给不少德语语汇以新的释义，使不少惯用语和成语为全国所接受。他成了统一的书面德语的开拓者和奠基人。如果没有路德奠定这样一种统一的书面语，德国文学此后的发展几乎是不可想象的，这就是路德在文学史上的不朽功绩。此外，路德所写的宗教赞美歌在当时也十分有名，如被恩格斯称誉为16世纪《马赛曲》的《我们的上帝是一座坚固的城堡》(Ein' feste Burg ist unser Gott)。

托马斯·闵采尔(Thomas Münzer，约1490～1525)是德国最早的革命宣传文学作家。在1525年他写的《致阿尔斯特德人的公开信》(Manifest an die Allstedter)中，闵采尔公开号召武装起义。农民战争中最革命的文件《纲领信》(Artikelbrief)传说亦为闵采尔所写。这封信号召用暴力推翻封建制度，消灭世俗和教会的剥削和压迫。此外，闵采尔的著名文章还有1524年写的《对诸侯布道》(Fürstpredigt)。

(3) 16世纪最重要的作家汉斯·萨克斯(Hans Sachs，1494～1576)：他在16世纪曾誉满全德，但在世界文学史上并没有地位，更不能与同时代的莎士比亚、塞万提斯相提并论。

萨克斯生于南德的纽伦堡。纽伦堡是当时德国的大城市，

工商业有很大发展。16世纪的纽伦堡集中了当时德国新兴市民阶级的思想代表，除萨克斯外，著名的还有画家丢勒。萨克斯出身于手工业家庭，父亲是裁缝，他自己是鞋匠，同时又是16世纪最重要的德国戏剧家和诗人。萨克斯是一个丰产作家，一生大小作品有六千多个，其中大多数（四千多）是"工匠诗歌"，此外有200多个剧本和宗教与世俗的歌曲。

萨克斯的戏剧作品取材于下述诸方面：⑴英雄传说，如齐格弗里德；⑵圣经故事；⑶民间故事书如欧伦施皮格尔及15、16世纪流行的笑话；⑷世界名著，如荷马、维吉尔的史诗，薄伽丘的《十日谈》是他特别喜欢取材的世界名著。可见，萨克斯是一个博览群书的作家。他的戏剧在很大程度上起到了用通俗的形式在德国市民中传播文化和人文主义思想的作用。萨克斯的作品虽然常取材于古代或外国，但他善于把古代和外国的题材德国化，用娱乐方式来达到教育读者和观众、提高他们的道德水平的目的。

萨克斯在加工这些题材时总站在小市民阶级的立场上，缺少更广阔的视野。

萨克斯最出名和最成功的著作是他的戒斋节戏剧。为什么德国市民文学不能采取像英、法等国的长篇小说或多幕剧的形式，而只能在短小的戒斋节戏剧和笑话中有所成就呢？这无疑是和当时德国的分裂造成德国市民阶级生活圈子狭小、目光短浅分不开的，德国16世纪的市民作家只能创作一些描述市民日常生活的风俗画式的作品。

萨克斯写过80多个戒斋节戏剧，这是萨克斯为戒斋节举行城市狂欢写的小型剧本。它用的是诗体，一般在400行左右，出场人物也很少，大体为3～6人，人物也谈不上性格化。这种戏剧主要是通过对话叙述一段故事情节，人物与场景颇似中国的旧戏。萨克斯的个别戒斋节戏剧至今仍由业余团体演出，这主要是因为这种戏剧较多讽刺的内容和逗乐的情节。萨克斯在他

的戏剧中常批评当时的各阶层人民，如贵族、教士、精明的商人，甚至农民。《天堂里的流浪学生》(Der fahrende Schüler im Paradies)是他的戒斋节戏剧中最为人熟知的，总共只有三个人物，叙述一个农妇被人骗走钱财的故事。它的情节是这样的：有个农妇，前夫已亡，可是她对前夫却依然十分怀念，抱怨跟现在的丈夫(一个富农)生活没有幸福。有一天，一个流浪学生路过该村，向农妇乞求布施，并且对这位农妇说，他不久前刚从巴黎流浪到此。这位深受宗教影响的孤陋寡闻的农妇根本不知巴黎乃是一个地名，因此把巴黎听成为好人死后升入的“天堂”，于是她十分高兴，问这位流浪学生是否在天堂见到他的丈夫。油滑的流浪者便捉弄这个愚昧的农妇，问她丈夫是何等模样，农妇便说出她亡夫死时安葬的形象。流浪学生一本正经地对她说：他见过她的亡夫，遗憾的是他目前既无衣穿又无钱化。农妇听后十分同情，便从家里取出衣物和一个金币，郑重其事地托这个流浪学生带给她天堂里的亡夫。流浪汉骗走钱财后便溜之大吉。不久丈夫归来，农妇兴致勃勃地讲起刚才的事情，丈夫才知道被骗了财物，他十分生气，可是嘴里却说：“一个金币太少，要再送十个金币去。”说完命妻子赶快备马，目的是去追回财物，可是他不知道骗子走的方向。最后这位既吝啬又愚蠢的富农不仅没有追回财物，而且自己的马也给流浪汉骗走了，他在沼泽地奔波了半天才狼狈地两手空空回来。回到家后，妻子问他，马匹哪里去了？富农自然羞于说出真情，便说马匹也托流浪学生转交给她的前夫了。妻子听了十分高兴，对他说道：“你死后，我也一定不会亏待你的。”

这出小戏幽默地嘲笑了人们的愚蠢、轻信和迷信，也嘲笑了这位富农的吝啬和他掩盖自己愚蠢行为的企图。这出小戏首先是针对教会宣传的信仰奇迹这种迷信思想的。读者在阅读时，同情心反而在流浪汉一边，并不因为他骗取了财物而感到他可恶。

萨克斯的戏剧便是这样站在小市民立场上描绘的世态风俗画，短小而风趣，虽不乏对社会现象的批评，却并无更深刻的内容。

17世纪巴罗克时代，萨克斯这位“下里巴人”便几乎被人遗忘了，因为17世纪的宫廷巴罗克诗人看不起这位来自民间的作家。直到18世纪时，歌德在萨克斯逝世二百周年时写了赞诗《汉斯·萨克斯的文学使命》(Hans Sachsens poetische Sendung, 1776)，对他重新加以发掘，并给以崇高评价。19世纪时德国音乐家瓦格纳创作了歌剧《纽伦堡的工匠歌手》(Die Meistersinger von Nürnberg)，使萨克斯的名字得到广泛传播。

(4) 16世纪的民间故事书：16世纪在民间文学方面收获较大。16世纪的民间文学主要是民间故事书和民歌。德国民歌收集开始于15世纪。16世纪的德国民歌分抒情民歌和政治民歌。抒情民歌大抵写山川景物，写爱情的欢乐和烦恼，描写分离与重逢等等。政治民歌是16世纪前的德国所没有的，可是这样的政治民歌留传下来的很少，这是农民战争失败后统治阶级高压政策的结果。这样，轰轰烈烈的德国农民运动除了在个别民歌中略有反映外，几乎在当时的其他文学样式中没有得到丝毫的描述。下面一首民歌是讽刺马丁·路德保护封建主的掠夺和抢劫的：

Da kam der Graf von Mansfeld daher,
Verbrannt' das Bauern Haus
Nahm Weib und Kuh und noch viel mehr。
"Herr Graf, stecht zu!
Bauer, halt Ruh!
So will's Gott und die Obrigkeit!"
Sagt' der Doktor Luther in seiner Weisheit.

曼斯菲尔德的伯爵一驾到，
农舍便被他焚烧，
妇女、耕牛和其他也给他抢跑。
“伯爵老爷，用枪刺！
农民小子，别出声！
这是上帝和上级的意旨！”
路德博士用他的智慧宣告。

下面这首民歌反映农民战争失败后农民的反抗意志并未消沉，他们把成功的希望寄托于他们的后代。这首民歌充满了乐观的情绪：

Wir sind des Geyers schwarzer Haufen——	我们是盖耶的黑色部队——
Heiha, hoho! ——	哈哈，霍霍！——
Und wollen mit Tyrannen raufen!	我们要和暴君决雌雄！
Hei, hoho!	哈，霍霍！
Spiesz voran,	放火烧掉修道院！
Drauf und dran,	拿起刺刀向前冲！
Setzt aufs Klosterdach den roten Hahn!	向前冲！
Spiesz voran,	放火烧掉修道院！
Drauf und dran,	拿起刺刀向前冲，
Setzt aufs Klosterdach den roten Hahn!	向前冲！
Als Adam grub und Eva spann——	当夏娃织——亚当耕，
Heiha, hoho! ——	哈哈，霍霍！——
Wo war denn da der Edelmann?	那时哪有什么高贵人？
Hei, hoho!	哈，霍霍！
Spiesz voran,	放火烧掉修道院！
Drauf und dran,	拿起刺刀向前冲，
Setzt aufs Klosterdach den roten Hahn!	向前冲！
Spiesz voran,	放火烧掉修道院！
Drauf und dran,	拿起刺刀向前冲，
Setzt aufs Klosterdach den roten Hahn!	向前冲！
Geschlagen ziehen wir nach haus! ——	我们打败了回家乡！——
Heiha, hoho!	哈哈，霍霍！
Unsre Enkel fechten's besser aus!	我们的后代会打得更漂亮！
Heiha, hoho!	哈哈，霍霍！
Spiesz voran,	放火烧掉修道院！

Drauf und dran,	拿起刺刀向前冲,
Setzt aufs Klosterdach den roten Hahn!	向前冲!
Spiesz voran,	放火烧掉修道院!
Drauf und dran,	拿起刺刀向前冲,
Setzt aufs Klosterdach den roten Hahn!	向前冲!

民间故事书与我国的明清话本在形式上略有相似，在内容上两者均可列入市民文学范畴。德国的民间故事书是13至15世纪的民间笑话的发展。16世纪最出名的笑话集出自汉斯·萨克斯之手(他写了约1500个笑话)，此外还有约尔格·维克拉姆(Jörg Wickram, 1505～1562?)编著的《车中小书》(Rollwagen Büchlein, 1555)。

15至16世纪的德国产生了不少民间故事书，它们是用散文写的小说或短篇小说集，实际上是后世德国小说的先驱。民间故事书并非真正由“民间”创作，而是由不出名的作家撰写的，目的是供市民娱乐消遣。民间故事书的内容大多取材于古希腊罗马的传说、中世纪骑士史诗、意大利小说、法国爱情小说等作品，如《美丽的梅露西娜》(Die schöne Melusine)，这一传说在民间故事书中便已有记述。德国民间故事书中真正有价值并且最著名的是取材于本国的民间故事书，具有代表性的是如下三部：《梯尔·欧伦施皮格尔》(Till Eulenspiegel, 1515)、《希尔德的市民们》(Die Schildbürger, 1598)和《约翰·浮士德博士的故事》(Historia von Dr. Johann Fausten, 1587)。

《梯尔·欧伦施皮格尔》是把许多单个的笑话集中在一个叫欧伦施皮格尔的流浪农民身上(传说梯尔实有其人，是北德不伦瑞克附近农民的儿子)。因此，《欧伦施皮格尔》实际上是以梯尔为中心人物的一部大型笑话集。全书叙述95个故事，都是记叙农民出身的流浪汉欧伦施皮格尔如何到城市去谋生，以及他如何嘲笑、捉弄、欺骗那些自以为是的封建领主、教会教士、

手工业师傅……他甚至也嘲笑和捉弄医生、面包师、裁缝……等劳动者。城市里的人瞧不起“乡下人”，以为他们愚蠢，而欧伦施皮格尔作为一个乡下人却对他们进行了报复，证明“乡下人”一点也不比他们笨，而且这些自以为聪明的人还常常上他的当。作者巧妙地通过欧伦施皮格尔作为流浪汉到处浪游为人做工……使他接触当时社会各阶层，使作者的讽刺面也扩大到整个社会。集子中有一个故事是叙述梯尔为一个封建领主当城堡瞭望员。他在城堡上守望了很久，可是主人没让他吃饭，为了填饱肚子他不得不伪造消息，说敌人来攻城堡了，让领主带领兵马出城堡去迎敌，梯尔乘机走下城堡，寻得食物饱餐一顿。这个故事集也有糟粕的成分，如梯尔如何以捉弄他人为趣事的庸俗内容。

《梯尔·欧伦施皮格尔》的编写方法模仿了德国第一部笑话集《阿米斯牧师笑话集》，在那本笑话集中，编者也把各种笑话集中到了阿米斯牧师一个人身上。

《欧伦施皮格尔》出版后很快被译成许多种欧洲文字。后来比利时作家考斯特利用了欧伦施皮格尔的故事，但考斯特把他写成尼德兰反抗西班牙异国压迫的自由战士，从而把欧伦施皮格尔写成了人民英雄。

《希尔德的市民们》全书36章，每章有标题。全书由许多可笑故事组成，这些故事并不是集中在一个人物身上，而是集中在一个编者杜撰的小城希尔德的全体市民身上，嘲笑了希尔德市民的种种可笑的自作聪明的行为。在这36章中，最出名的是描写希尔德的居民共同建造一个议会大厅而没有为大厅设计窗户的故事，大厅里因为没有窗户而一片漆黑，于是自作聪明的市民们想出了把室外的阳光运进大厅的主意，他们搬运阳光越认真也就显得越可笑。其他如希尔德市民种盐、刻舟求剑，都是这本故事书中的著名故事。

希尔德的居民自作聪明，经常做出许多蠢事，因为他们违

反了客观规律，所以他们的努力都成徒劳，但他们却十分可爱，并不叫人讨厌，因为他们面对困难协同一致，团结友爱，相互帮助，共克难关，在困难面前，他们个个开动脑筋出主意。这些故事之所以引人入胜，是由于希尔德市民在做种种蠢事时那样严肃认真，这造成了故事的喜剧效果。

16世纪最主要的民间故事书是《浮士德博士的故事》。

浮士德和欧伦施皮格尔一样，实有其人。他生于1480年，约卒于1540年，是医生、天文学家和占卜家，曾在海德堡大学等地学习神学。他与当时的人文主义学者颇多接触，具有文艺复兴时代的自然哲学观。在他生时即已流传着许多关于他的传说，比如传说他能召唤死神，掌握魔术。后来浮士德突然去世，人们都传说他是被魔鬼召去了。1587年，有关他的传说的民间故事书便在莱茵河畔法兰克福出版，这本民间故事书的内容当然已与真实的浮士德相去甚远了。

《浮士德博士的故事》主要叙述浮士德(一个农民的儿子)用自己的血签字与魔鬼订约24年，在这24年里，魔鬼为浮士德服务，满足浮士德的要求。魔鬼的条件是：浮士德必须首先放弃宗教信仰(基督教)。24年期满后，浮士德必须死去，死后的灵魂应属于魔鬼。故事书最重要的内容是关于浮士德与魔鬼对科学和天堂地狱等的讨论，以及浮士德在魔鬼协助下所完成的种种奇迹，例如与古代传说中的美女海伦结合，海伦生子等等。故事书最后叙述了浮士德死亡时的惨景。全书的目的在于从基督教立场出发劝人信教，劝人不可妄信异端邪说，更不可与魔鬼为伍。正如这部故事书的副标题所示，它的目的是给有好奇心而且不信神的人一个可怕的例子，给他们以诚意的警告。可是在客观上，这部民间故事书却有另外的效果，因为书中浮士德享尽当时基督教所不容许的人间乐趣，实质上反对了中世纪的禁欲主义，而魔鬼与浮士德探讨天堂、地狱、宇宙形成等科学的奥秘，实质上反对了中世纪教会宣扬的蒙昧主义和愚民

政策，反映了当时人们对科学的探求和对知识的渴望。因此，这部民间故事书客观上有着人文主义的内容。正因为这部故事书迎合了文艺复兴时代人们反对禁欲主义、追求生活享乐和反对蒙昧主义、追求科学知识的需要，所以它立即广为流传，并译成了多种欧洲语言。英国戏剧家马洛在这部民间故事书出版的次年(1588)就写了《浮士德博士悲剧的故事》，马洛所依据的素材就是1587年译成英语的这部德国民间故事书。此后，从17到19世纪(如莱辛、克林格、海涅等)，直至20世纪的托马斯·曼，德国作家一再取材于浮士德的传说。歌德的《浮士德》更使浮士德成为一个永无止境的追求者的象征，成为文学画廊中的一个令人难忘的富有哲理的形象。

除德国文学外，俄国的普希金、屠格涅夫、卢纳察尔斯基等都写过浮士德或与此相关的题材的作品。在音乐史上，裴辽士、李斯特、古诺等也写过交响曲或歌剧。欧洲文学史或音乐史上这些以浮士德为题材的作品，其源都出于16世纪德国的这部民间故事书，浮士德可以说是德国文学给欧洲文化影响最为巨大和深远的人物形象。

总的说来，16世纪德国文学的成就主要在民间文学方面，与德国的许多邻国相比，16世纪的德国没有产生有欧洲影响的作家。德国的文学由13世纪末开始的闭塞落后的局面，一直到18世纪下叶才开始改变。

第五节　17世纪德国文学

17世纪是德国历史上多灾多难的世纪，17世纪的三十年战争(1618～1648)使德国的生产力遭到了极大破坏。无论在政治、经济或文化方面，17世纪的德国都远不能与当时已经中央集权

的英、法等国相比。

这样一个生产力遭到战争破坏，政治上四分五裂，经济上闭塞落后的德国，在文学上的成就如何呢？

像16世纪一样，17世纪的德国也没有产生世界文学史上第一流的作家，但是在文人创作方面比16世纪有较大发展，作家们在戏剧、小说、尤其是诗歌方面作出了较大成绩。

（一）17世纪德国政治经济简况：16世纪的宗教改革和农民战争失败后，德国的分裂更趋严重。宗教改革后得利的是信新教的各邦诸侯，他们从宗教改革时教会财产还俗的过程中获得了大量的教会财产和土地。这样，德国的部分诸侯在经济上的实力雄厚起来，在政治上就更显出他们的独立性。诸侯经济力量增强造成国家更严重的分裂，国王的中央集权更加困难。因此，宗教改革后，德国诸侯与国王之间的矛盾更为尖锐。但是，一部分信天主教的诸侯，企图以宗教为外衣反对信新教的诸侯。信天主教的诸侯站到国王一边，他们的目的并不是为了加强国王权力，而是希望联合国王以便从“信仰上的敌人”那里夺取还俗的教会财产。所以，在宗教改革后，诸侯之间的矛盾也显得突出了。

当时德国的邻邦法国早已中央集权，已是一个强大的专制主义国家。法国非常希望德国分裂，以便扩大法国的疆界，掠夺德国，争霸欧洲。因此，法国势必要与当时德国的一部分诸侯勾结。这样，德国的诸侯们就各以宗教为外衣，分裂为两大阵营。1608年新教诸侯结成“新教联盟”，天主教诸侯则于1609年结成“天主教联盟”。这两个联盟没有本质的区别，都是企图掠夺对方的土地与财产。由于当时复杂的国际关系，这两个联盟都得到了国际力量的支持。天主教联盟除在国内得到国王支持外（因为国王反对宗教改革后新教诸侯势力的扩大），首先得到了教皇的支持（因为教皇反对新教及新教诸侯夺取教会的财产）。新教诸侯则得到了希望削弱德国王权的法国的支

持。三十年战争便是在这样的国内外环境下爆发的。可见这绵延三十年的战争纯系统治阶级的内部争夺战。战争先是在德国境内进行。不久，欧洲诸大国如法国、丹麦、瑞典等参战，致使三十年战争实际上成为第一次欧洲战争。

1648年，参战双方订了和约，即威斯特发里亚和约。三十年战争的后果使德国更趋分崩离析，生产力遭到大破坏。战争使德国人口减少了近三分之一，土地荒芜，劳力减少，工商业凋零，到处是饥饿、瘟疫、难民……使德国成为欧洲最落后的封建割据国家。三十年战争后，德国长时期处于恢复创伤的阶段。

（二）17世纪的德国文学：如果说16世纪德国文学多民间作家和民间文学的话，则17世纪相反，多宫廷诗人和学者诗人。宫廷诗人和学者诗人的文学创作被一部分文学史著作称为“巴罗克文学”。用“巴罗克”来概括从文艺复兴到启蒙运动的全部欧洲文学显然是不恰当的。“巴罗克”本意为“不规则的珍珠”或“奇形怪状的珍珠”，最早是造型艺术方面的术语，指不符合或脱离文艺复兴时期那种典雅、和谐、庄严、稳重的古典艺术规则，倾向于不规则、具有动感、富于细致及繁复装饰的造型艺术风格。由于这一时期的巴罗克造型艺术，建筑艺术过于偏重奇形怪状的华饰，因此“巴罗克”一字用于文学上便是指：并无真情实感但却注意外在形式美和词藻美的文艺创作。因此把“巴罗克”用于一部分宫廷诗人、学者诗人的创作是合适的，但并不适用于整个17世纪的文艺创作。

在介绍17世纪德国文学时首先应介绍17世纪初德国许多地方建立的“语言学会”。德国的语言在历史上一直不统一（包括发音、方言、书写、词义……南北各地都不一致），马丁·路德在16世纪上叶的《圣经》译本为统一德国语言提供了规范和基础，但由于国家的分裂，交通的落后，全国政治、文化、经济中心的缺乏，德国语言仍长期处于不统一状态，加上17世纪的三十年战争，德国成了战场，语言不统一的现象更加严重。于是

当时一些有民族意识的文人学士便发起组织语言学会来维护民族语言的纯洁性。第一个也是最重要的一个语言学会是1617年在魏玛成立的“结果实学会”，旨在清除德语中滥用的外来词和外国语法，清除方言，确立德语的正确语法，统一德语正字法，促进全国语言规范化，特别是文学语言的规范化。此外，协会还规定诗歌韵律，促进优秀外国文学的翻译工作。总的说来，德国17世纪的语言学会对德国文学语言的统一起了促进作用，但是在清除外来语影响方面也有做得过分之处。此外，他们过分注意语言的贵族气派。在1640—1680年的鼎盛时期，“结果实学会”有近五百会员，许多著名文人都是它的会员，如奥皮茨、格吕菲乌斯等。除魏玛外，在德累斯顿、汉堡、纽伦堡等地也都成立了较大的语言学会。

（1）17世纪的德国诗歌：17世纪德国文学在诗歌方面的成就较为显著。当时影响较大的是诗歌理论家奥皮茨（Martin Opitz，1597～1639）。他出身于富裕市民家庭，后晋升为贵族。奥皮茨被一些文学史著作称为“德国巴罗克诗歌之父”，他获得这一称号并不是由于他的创作，而是由于他的理论，奥皮茨在五天之内写成的《德国诗论》(Buch von der deutschen Poeterey, 1624)，对日后德国的诗歌创作有深远的影响，在格律诗韵方面甚至一直影响到现在。奥皮茨在这部不过50页的著作中要求德国诗歌语言排除外来词、方言土语和粗字俗词，提倡诗人构成新词以丰富德语的表达力，主张诗歌语言要文雅大方、表达明确。奥皮茨认为创作诗歌的首要条件是掌握诗歌形式和研究古希腊罗马的诗歌成就。以上这些内容影响了整个17世纪的德国诗歌创作。《德国诗论》的第二部分则是探讨诗歌种类，定出了德国诗歌的韵律规则。具有创造性并一直影响到20世纪德国诗歌创作的是，他在书中提出了德国诗歌应该用扬音节和抑音节的不断交替来代替古希腊罗马和拉丁诗歌中长音节和短音节的交替，并提出扬音节应与该字的重音节吻合一致，就这一

点而论，奥皮茨可以说是德国新诗的创始人。书中奥皮茨还提出诗体悲剧和诗体喜剧的界限。作者认为悲剧只能由地位显赫者和高贵者担任主人公，因为崇高的事情只适合于他们，而喜剧主人公才能由普通人（市民和农民等）来担当，因为高贵显赫者不应作为嘲笑取乐的对象。这一观点一直沿用到启蒙运动前期的戈特舍德，后来莱辛把这一观点推倒，提出市民、第三等级可以成为悲剧主人公的主张（即所谓"市民悲剧"）。因为提倡典雅反对俗字，所以奥皮茨不赞成对事物直呼其名，而主张用高雅的词汇和比喻来转弯抹角地进行描写，比如诗中不能说"喝水"，应说"胃需要洗澡"，不说"当清晨太阳从东方升起"，而要说"当泰坦巨神清晨用它的辉煌火焰覆盖大地之时"。这种词藻堆积也影响到18世纪所谓"描写诗"的形成。奥皮茨诗论的一个重要缺点在于过分注重诗歌形式和文字矫饰，忽视民歌，忽视诗歌的灵魂——真情实感，而这一点也正好是"巴罗克"的特色。奥皮茨在诗歌方面的另一功绩是把古希腊罗马的颂歌体以及意大利、法国的十四行诗引入德国。这两种诗体都为17世纪及18世纪初的德国诗人所爱用。此外，奥皮茨还是德国第一部歌剧剧本《达芙尼》（Daphne，1627）的作者。

17世纪的著名诗人有很多是西里西亚人，因此有"西里西亚派"之称。在诗歌内容方面比较有真情实感的有抒情诗人达赫（Simon Dach，1605～1658）、弗莱明（Paul Fleming，1609～1640）、格言诗人罗高（Friedrich von Rogau，1604～1655）等人，他们在文学史上又被称为前期西里西亚派。

请读达赫的著名诗篇《塔劳的安馨》（Annchen von Tharau）：

Annchen von Tharau ist, die mir gefällt,	塔劳的安馨，我对她很钟情，
sie ist mein Leben, mein Gut und mein Geld.	她是我的生命，我的财富，我的黄金。

Annchen von Thareu hat wieder ihr Herz	塔劳的安馨，不管痛苦和欢欣，
auf mich gerichtet in Lieb' und in Schmerz;	总对我献出她那一颗芳心。
Annchen von Tharau, mein Reichtum, mein Gut; —	塔劳的安馨，我的资产，我的财富，
Du, meine seele, mein Fleisch und mein Blut;	你，我的血，我的肉，我的灵魂！
Käm, alles Wetter gleich auf uns zu schlahr,	不管我们遭遇到怎样恼人的雷雨，
wir sind gesinnet, beieinander zu stahn;	我们总拿定主意要互相帮助。
Krankheit, Verfolgung, Betrübnis und Pein	疾病、迫害、忧愁和痛苦
soll unsrer Liebe Verknotigung sein.	只会使我们的爱情更加巩固。
Recht als ein Palmbaum über sich steigt,	就像棕榈树依旧玉立亭亭，
je mehr ihn Hagel und Regen anficht.	不管暴雨狂风曾将它侵凌。
So wird die Lieb' in uns mächtig und groß	在重重的烦恼、厄运煎逼之下，
durch Kreuz, durch Leiden, durch allerei Not.	我们的爱情将变得伟大坚贞！
Würdest du gleich einmal von mir getrennt,	即使有一天你要离我他往，
lebtest da, wo man die Sonne kaum kennt,	去到那难得看见太阳的地方，
Ich will dir folgen durch Wälder, durch Meer,	我也要跟着你，穿过大海和森林，
durch Eis, durch Eiser, durch feindliches Heer;	穿过冰霜、牢狱和敌人的大军！

Ännchen von Tharau, mein Licht, meine Sonn',
mein Leben schließ' ich um deines herum!

塔劳的安馨，我的光，我的太阳，
我的生命要和你的融洽在一起至死不忘！

此诗原由北德方言写成，由于其情感真挚，后由赫尔德译成标准德语，当做民歌收入他编纂的《民歌中各族人民的声音》。

罗高出身于西里西亚的地主之家，曾在宫廷服务，对宫廷生活相当了解。罗高一生写了不少格言诗，他的格言诗有的歌颂德国人民和德语，有的倡导德国人讲德语；也有不少格言诗暴露宫廷生活的虚伪。请读罗高的格言诗《宫廷仆人》(Hofediener)和《宫廷成员》(Hofeglieder)：

Der Fürsten Diener sind also, wie sie der Fürst will haben;
sie arten sich nach seiner Art, sind Affen seiner Gaben.

宫廷的仆人悉听诸侯的意志；
他们学着他的模样，如同猴子接受恩施。

Was dient bei Hof am meisten? Der Kopf? Nicht gar! —Die Zunge.
Was dient bei Hof am treusten? Das Herz? O nein! —Die Lunge.

在宫中什么最有用？是头脑？不！是舌头。
在宫中什么最忠诚？是心？哦，不！是肺。

后期西里西亚派的主要代表是霍夫曼斯瓦尔道(Christian Hofmann Hofmannswaldau, 1617～1679)和罗恩斯坦(Daniel Caspar von Lohenstein, 1635～1683)等。他们的诗表达了人生苦短、及时行乐的思想，语言上也矫揉造作。

17世纪最重要的诗人是格吕菲乌斯(Andreas Gryphius, 1616～1664)，他出生于路德教派牧师家庭，父母早亡，为了生计他很早就开始担任家庭教师，后来就学于当时欧洲最著名的莱顿大学，一度还是这个大学的教师。格吕菲乌斯勤奋好学，

懂得人文科学，精通许多古老的和当时通用的语言，精通不少自然科学，还旅游过欧洲很多城市。格吕菲乌斯生活在不幸的时代，他活了48岁，可是有30年是在战争中度过的，并在恢复三十年战争的创伤中度过了自己的晚年，因此他的诗歌明显地表达了反对战争的情绪。他目睹人民在战争中所受的种种悲惨经历，而贵族却依然生活奢侈，因此他的诗歌为人民说话，这些富有民主色彩的诗歌在17世纪德国诗人中是十分可贵的。他的诗不仅真实地反映了三十年战争，反映了人民的疾病、死亡、灾难，还写到了人在这样的罪恶环境中心灵已受到的腐蚀和损伤。格吕菲乌斯的诗歌从内容到形式都十分庄严，他的诗歌成就主要体现在十四行诗、颂歌和格言诗中。请读他的著名十四行诗《祖国之泪》(Tränen des Vaterlandes, 1636)：

Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr dann ganz verheeret.	我们已完全、彻底地受到蹂躏：
Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun,	粗暴的人群、狂奏的军号，
Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Kartaun	沾满鲜血的刀剑，轰轰的加农炮，
Hat aller Schweiß und Fleiß und Vorrat aufgezehret.	把一切辛勤的果实和储藏耗尽。
Die Türme stehn in Glut, die Kirch ist umgekehret,	教堂已经倒坍，塔楼已成灰烬，
Das Rathaus liegt im Graus, die Starken sind zerhaun,	市政厅笼罩着恐怖，身强力壮者断了头颅，
Die Jungfern sind geschändt, und wo wir hin nur schaun,	少女们受着污辱，不论看往何处，
Ist Feuer, Pest und Tod, der Herz und Geist durchfähret。	到处是火光、瘟疫和死亡，使我们胆战心惊。
Hier durch die Schanz und Stadt rinnt allzeit frisches Blut.	常有鲜血流过这儿的城市和堡垒。
Dreimal sind schon sechs Jahr,	已经有三个六年，我们河

als unser Ströme Flut	里的水
Von Leichen fast verstopft, sich langsam fortgedrungen.	几乎为尸体堵住，而无法畅流无阻。
Doch schweig ich von dem, was ärger als der Tod,	可是我还没有谈到比死亡更可怕的事，
Was grimmer denn die Pest und Glut und Hungersnot:	比瘟疫、大火、饥饿更可怕的事：
Daß auch der Seelenschatz so vielen abgezwungen.	许多人的灵魂宝物已经被人抢夺。

作者在诗中以沉重的心情感叹：战争不但破坏了物质世界，还破坏了人的崇高精神世界。这首诗显示了作者的爱国主义和人道主义思想。

他的短诗《致阿特拉吐姆》(Auf Atratum)表明了他对贵族的仇恨和对人民的同情：

Dein überprächtig Grab, das schwer erschunden Geld	你极其华丽的墓是用残酷盘剥来的钱
Und armer Leute Schweiß und Tränen aufgestellt,	用穷人的汗与泪建造起来的，
Bricht itzt der Krieg entzwei,	如今战争把它劈成了两半，
und die verfaulten Glieder	
Reißt ein ergrimmter Hund voll Rasen hin und wieder.	一条愤怒的狗充满了疯狂把腐朽的尸骨来回咬扯。
Der nimmt die Ziegel hin, und der die schönsten Stein,	这一个取走了砖，那一个取走了最美的石块，
Der setzt die Marmelstück in seine Fenster ein	另一个把大理石镶进他的窗户
Und spricht: Wer jedem nahm, von dem muß jeder nehmen.	并且说道：从每个人那里取走东西的人，每个人也要从他那里取回。
Dein Blutsfreund steht und sieht 's, und muß sich deiner schämen.	你的亲戚站在一旁看着这一切，他为你羞愧。

Ihn jammert, daß er dich muß tot beraubet sehn;	他哀痛，你死后还要遭劫；
Mich jammert, daß es nicht, eh als du tot, geschehn	我哀痛，你死前没有发生这一切。

从这两首诗便可以看出诗人的进步立场，在17世纪的诗人中，能写出如此爱憎分明的诗歌来，也许格吕菲乌斯是独一无二的。

格吕菲乌斯还是17世纪既写悲剧又写喜剧的重要戏剧家，是介于16世纪汉斯·萨克斯和18世纪莱辛之间最重要的德国剧作家。他的悲剧虽不很成功，却是莱辛"市民悲剧"的先躯。悲剧《卡罗鲁斯·斯图阿尔杜斯》(Karolus Stuardus, 1649)完成于英国国王被处死之后不久，在当时是一部时事剧，在文学史上则是德国的第一部历史悲剧。格吕菲乌斯的悲剧《卡德尼奥和塞林德或不幸的恋人》(Cardenio und Celinde oder unglückliche Verliebte, 1649)一反当时的美学要求，让市民(一个大学生)作了悲剧的主人公，因此可以看作市民悲剧的前奏。格吕菲乌斯在戏剧上的成就主要是他的两部喜剧，即《霍里布利克里布利法克斯》(Horriblicribrifax, 1663)和《荒诞喜剧或彼得·斯昆茨先生》(Absurda Comica oder Herr Peter Squentz, 1657)。《霍》剧叙述三个女性和两个陆军上尉之间的多角恋爱关系，一方面歌颂男女之间真诚的爱情，一方面讽刺三十年战争后军官及上层人士以说外国话和用矫揉造作的语言说话为时髦而导致的可笑现象，还嘲笑了那些故作风雅、实际上不学无术的所谓学者的心灵空虚。这部剧本的喜剧性主要不是通过剧情，而是通过陆军上尉和一位乡村教师之间夹杂着许多拉丁文、希腊文、希伯来文、法文、意大利文等外国语(并且是时常说错的外国语)的可笑对白以及他们在日常生活中用的学究式词汇构成的。

可笑的陆军上尉企图通过婚姻使自己发财，可是最后希望落空了。

破落的贵族少女赛莱尼莎禀性高傲，她拒绝帕拉第乌斯的求婚，因为嫌他穷，却爱上了爱吹牛自夸的上尉军官达拉第利达杜姆塔利德斯，竟把他当成富有的容克贵族。但是冠莱丝蒂娜热情地爱上了帕拉第乌斯，帕拉第乌斯因为对赛莱尼莎十分忠诚，因此不理睬冠莱丝蒂娜，可是乡村教师、自鸣博学的萨波罗尼乌斯却对冠莱丝蒂娜大献殷勤。赛莱尼莎跟达拉第利达杜姆塔利德斯订婚后不久发现，他是个债台高筑的穷汉，同时发现他过去赠送她的金链条是黄铜制造的，不禁大失所望，于是她意欲与早先追求她的帕拉第乌斯和好，可是帕拉第乌斯已经与忠实于爱情的冠莱丝蒂娜相恋并结婚。剧本的结局是爱情忠贞的人得到幸福，以追求金钱为目标的人却没有得到幸福。荷利布利克利布利法克斯在剧中是作为吹牛、胆怯的对象加以揭露与嘲笑的，作者没有在剧中直接描写他的恋爱经历。

（2）17世纪的德国小说：德国的长篇小说到了三十年战争之后才得到发展，并成为人们最喜爱的文学样式，它的发展受到了法国和西班牙的长篇小说的影响。16世纪德国的约尔格·维克拉姆为德国的小说作了最早的准备。1551年维克拉姆写的《莱因哈特和加布里奥托的故事》（Historie von Reinhart und Gabriotto）可以说是德国第一部有特色的长篇小说，这部小说站在早期的进步的市民立场上，通过一个爱情故事反对封建等级观念对人的压迫，提出了人自由相爱的权利。维克拉姆写的《好的和坏的邻居》（Von guten und bösen Nachbarn, 1556）反映了市民家庭生活，表达了市民阶级的伦理观念，可以说是当时的一部“当代小说”。到了17世纪，西欧的长篇小说特别是西班牙的骑士冒险小说和英国的田园牧歌小说译介到了德国，为德国第一位有影响的小说家格里美豪森的出现创造了条件。

17世纪早期的德国长篇小说都以外国小说为模仿对象，从内容到形式尚缺乏独创性，大体说来，当时的小说可分为三大类。第一类是历史宫廷爱情小说，它的主人公已由骑士变为封

建诸侯，情节往往叙述一对诸侯门第出身的情侣如何因战争、阴谋、偶然事件造成悲欢离合，最后道德高尚的男女主人公战胜了一切，结局往往是幸福的团圆。这种小说喜欢把情节的背景放在东方或罗马，为的是给它蒙上异国情调的色彩。这类小说的代表作家是布劳恩史维克（Anton Ulrich von Braunschweig，1633～1714）和罗恩斯坦等人。第二类是田园牧歌小说，它给读者设想了理想的宁静的田园世界，可是小说常通过人物详细的对话探讨婚姻、道德、哲学、宗教、教育、艺术等问题。德国这类小说也常以法国、意大利、英国为榜样，德国田园牧歌小说的代表作家是费力普·封·采任（Philipp von Zesen，1619～1689）。第三类是流浪汉小说，也是最主要最有价值的一类。流浪汉小说起源于16世纪的西班牙，主人公总是来自人民的底层的流浪汉。小说往往用主人公的眼睛（观点、意识）来观察、描绘当时的世界，反映主人公的流浪生活。它是17世纪小说中最富人民性和最具现实主义因素的一类小说。流浪汉小说常用第一人称形式，描写主人公的各种经历，并把这些经历松散地串连在一起，因此流浪汉小说常常反映了人民的不幸生活。西欧的流浪汉小说在17世纪翻译介绍到德国，并得到广泛传播。德国17世纪流浪汉小说的主要代表是格里美豪森（Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen，约1621～1676）。他生于黑森，祖父是信新教的商人，格里美豪森早年失去父母，因此从小由祖父抚养照管，由于战争，他无法读完新教开办的学校。1635年，他被黑森的部队抓丁到了卡塞尔，从此开始了他在三十年战争中长期颠沛流离的军队生活，随军辗转于全国，目睹了人民的不幸与灾难。他不仅在皇帝的部队，也曾在瑞典人的部队打仗。三十年战争后，他曾为斯特拉斯堡的医生在黑森城堡当管理员，认识了讽刺作家莫舍罗施。1665—1667年，格里美豪森开了一家旅店，并开始了他的文学创作活动，他生活的最后几年皈依了天主教，并担任了巴登地方的一个小城蓝辛

的市长，直到他1676年去世。17世纪的文人不少都靠宫廷为生，但格里美豪森一生没有依附过宫廷。

17世纪的德国作家多为学者、教授，并受过良好的教育，可是格里美豪森却没有受过系统的教育，而是自学成才的作家，他的最好老师便是颠沛流离的生活本身。在三十年战争期间他亲眼目睹了诸侯部队的烧杀、被掳掠的村镇和被打死的农民，可以说，当时没有一个作家像他这样了解人民和当时的现实。格里美豪森晚年居住在黑森期间才开始创作，他的主要作品是长篇小说《冒险的西木卜里切斯木斯》(Der abenteuerliche Simplicissimus, 1669)，全书五卷，又译名《痴儿历险记》。作者在三十年战争中的生活经验为这部小说提供了素材，小说的前半部甚至有浓厚的自传色彩。从内容来分析，这部小说已超出了“流浪汉小说”的范畴，是一部深刻反映三十年战争的现实主义小说。它通过“流浪汉小说”的形式，采用当时流行的第一人称形式，叙述一个年轻人在三十年战争中的冒险经历和精神境界的变化。

主人公西木卜里切乌斯自小在斯佩什特的农民家长大，养父母是农民。由于他过着与世隔绝的生活，因此一直不懂世事，单纯无知。三十年战争破坏了他的宁静生活，养父母的家也遭士兵毁坏，西木卜里切乌斯被迫逃到了森林之中，在林中被一隐士收留。这位“隐士”给了他启蒙教育，为他取了“西木卜里切乌斯”(意为“单纯”)这个名字，并用基督教的教义与思想教育他，隐士去世后，西木卜里切乌斯被迫进入世界，东游西荡来到威斯特发伦当了士兵，不久他参加抢劫活动，不仅积攒了财富，而且还得到了“猎手”的美名。主人公从此在皇帝的部队或诸侯的部队打仗，变成了一个大胆机灵的士兵。他还一度去过巴黎，看到了巴黎贵族社会的腐败和虚伪，自己也成为一些贵妇人的追求对象，这时他已经完全忘却了隐士的教导。在从巴黎回来的路上他生了天花，脸变丑了，钱也花光了，又

重新流落到部队当兵，经过种种的流浪生涯后与抚养他长大的养父母重逢，并对自己过去的生活表示忏悔。后来一名瑞典上校又诱引他当兵，战争使他到了莫斯科，并被鞑靼人俘虏，鞑靼人又把他当战俘出卖，于是他流浪到了朝鲜、日本等东方国家，经过一番波折后仍然回到了黑森，这时三十年战争已经平息。主人公决心居住在黑森回顾自己的一生，从此做一个隐士。

在小说的另一版本里，作者又加上了一卷(第六卷)。第六卷叙述西木卜里切乌斯乘船去耶路撒冷朝圣，途中船遇险，经过许多危险终于漂泊到了印度洋的一个寂寞的小岛上。他在那里安身立命，以劳动为生，自给自足，并且写下自己的生平回忆。后来一个荷兰船长偶然来到岛上，发现了西木卜里切乌斯晚年所写的手稿，船长便把这份手稿带到了欧洲。

小说通过主人公动荡的一生反映了三十年战争可怕的社会面貌。主人公从宁静的田园生活开始，经过战争、冒险、爱情、追逐财富、享乐、疾病、困苦、流浪最后又复归到林中过隐士生活。主人公从对世界无知(最初的隐居)经过在社会中混迹，从而看透了世界，最后与世界告别，并转向上帝(最后的隐居)，这就是他的一生。主人公的精神发展是：从不懂宗教到最后皈依宗教和面向上帝，并在宗教追求中找到内心安慰。因此这部小说在真实反映三十年战争时代的同时，宣扬宗教成了它的重要主题。在这本小说中出现的神职人员都贪婪、缺德、自负、放荡，他们是作者刻意要讽刺和否定的人物形象，作者认为他们都背离了宗教的真正本质与宗教教义。作者还通过主人公一生奔波和荣华富贵的不稳定来说明：世上一切都不是永恒的，永恒的只有那永不止息的动荡不定。全书的基本情调是厌世和悲观的。作者认为世上能安慰自己心灵的唯有宗教，主人公的悲观与厌世情绪使他最后选择了独善其身的隐士道路。

作者对封建秩序的批判态度集中表现在主人公的一段梦境上(这梦境是一个比喻)。主人公梦见了一棵树，树顶坐着一个贵

族骑士，树枝都变成了士兵，而树根则是劳动者——手工业者、农民和打短工的。作者以此来表达他对当时阶级结构的认识。16世纪以来，这一形象比喻已经作为图画形式在民间广为传播，作者却给了它以生动的文字表述。

小说主人公在军队中结识了各类人物，受着各方面的影响，打仗、受伤、被俘，流浪到东方，经历种种冒险，他最后的结论是：过往的一切都是空虚的，因此他带着厌世心情与尘世告别。小说的现实主义体现在对三十年战争给人民带来灾难、造成破坏的描写上。作者对祖国所遭受的破坏充满忧伤情绪，体现了作者的爱国主义思想。面对这混乱的封建世界，作者(实际是市民阶级知识分子的代表)深感自己的软弱，因此只能让他的主人公随波逐流。不过作者并没有丧失理想，因此小说中的主人公也没有完全丧失理想。西木卜里切乌斯把一切希望寄托在一个能创造一切奇迹的神话人物身上，让这个神话人物来完成主人公想完成的一切。在小说第三卷中，作者借一个自称尤彼得的人物之口创造了这个理想英雄。这是一段西木卜里切乌斯与尤彼得的对话。尤彼得说："我要唤醒一个德国英雄，让他用锋利的宝剑来完成一切事业；他将杀死所有凶恶之徒，而只留下虔诚者，并让他们的人格日渐完善……我要给世人派遣一个不需要士兵而仍能改造整个世界的英雄，在他出生的时候，我将赋予他完善强健的躯体，像赫库拉斯一样，并且具有无上的理性与智慧，维纳斯也将给他一副美丽的容颜……他将从这个国家的这一城市走到那一城市，和平地管理每个城市。全德国的每个城市都要为自己选出两个最聪明最有学问的人，由他们来组成一个国会，城市从此将永远团结。在全德国废除农奴制连同所有的关税、过境税、捐税、土地税及其他种种租税后，让人们再也不晓得什么叫徭役、勤务、纳税义务、偿还债务、战争及任何人民的负担；让人民生活得比在仙国更幸福……一旦我的英雄为全世界创造了广泛的和平，他就会向基督徒和不同教

派的世俗的和教会的首领作感人的宗教演说，使他们永远记住迄今为止的耻辱的信仰分裂，用智慧的说理和论证导引他们诚心地要求联合……”

这段尤彼得的长篇独白表明了作者的资产阶级理想，如主张资产阶级议会制，废除封建的苛捐杂税，反对因宗教纠纷引起的战争，主张一切宗教宽容相处等。

作者想象不出改造社会的办法，于是杜撰出一个德国英雄来单枪匹马地改变一切，这个神(德国英雄)是幻想的产物，因此作者的这些理想终归无法实现，于是作者不得不在全书末尾集中表达了他的悲观思想。当主人公回顾自己的一生后，说出了他对自己一生的总结,在这段“总结”里他对世界已经绝望，他诅咒、憎恶这个世界。他对自己说：“你的生活从来不是生活，而是死亡；你的一辈子乃是一片阴影，你的岁月是一个沉重的幻梦，你的欢乐是罪孽，你的青春是空想……啊，你，我可怜的灵魂，从这漫长的旅途中你究竟实现了什么？……躯体已经疲惫，理智已经混乱，天真无邪已一去不复返。如今没有任何东西能使我欢愉，我对一切都抱有敌意。自从父亲死后我来到这个世界，那时我还天真纯洁，诚笃正直，坦率恭顺，有节制而无邪念，虔敬而热情。不久我就变得凶暴、虚伪、假惺惺、傲慢、不安,处处变得邪恶。这一切道德上的寡廉鲜耻，我都没有任何老师的指点就全部学会了……”单纯的西木卜里切乌斯在罪恶的世界里已失去了良知。

第24章一开头作者写道：“再见吧世界,对于你不能信任，也无所企求。在你的广厦里，过去的已经消逝，现在的正在我们眼下消逝，将来的还没有开始,最坚强的在破碎,最永恒的在终结，致使你成了死者中的一个死者，在一百年里，你使我们没有一刻在生活。”

这种悲观厌世情绪实质上反映了中世纪末期德国市民阶级对德意志前途的绝望，表明了混乱不堪的德国的市民阶级之软

弱无力，作者最后让主人公再度隐居，这一消极结局正是德国当时现实的真实反映。这部小说一般被文学史家们称为德国文学史上第一部真正的“发展小说”。根据内容来分析，《西木卜里切斯木斯》实不能被称为发展小说。在德国文学史上，维兰德写的《阿迦通的故事》、歌德的《迈斯特》、凯勒的《绿衣亨利》、海塞的《玻璃珠游戏》等都可称为发展小说（或教育小说），因为这些小说的主人公经历了人生不同阶段的发展，作者描写了他们每一阶段的精神发展，最后，他们又都在现实中求得了人生意义的答案。因此，发展小说其实便是探索人生目的、追求积极的人生观的教育小说。这种小说在展示主人公精神境界发展的同时，往往又展示了主人公性格的发展，这种性格发展又往往是现实生活对他教育的结果。《西木卜里切斯木斯》的主人公则不然，小说的大部分描写了主人公一生的沉沦和他如何适应环境，被环境所污染的过程。他说道：“我不是弃恶从善，而是越变越坏。你这该诅咒的世界，我因为你的教唆而忘记了上帝和自己。”作者并没有在小说中写到主人公的追求和精神发展，读者也没有看到主人公在人生道路上前进的脚印，主人公最后也并没有找到生活意义的答案。总之，我们只看到他越来越成为行尸走肉，成为失去灵魂的人。这部小说并没有教育人们去认识生活的意义和人生的意义（而这一点正是发展小说最重要的内容），也没有引导人们去创造生活并在生活实践中发现人生的价值，而是相反，它劝导人们憎恨、否定生活和现世。

这部小说虽不是发展小说，但它并不因此便是没有价值的作品。《西木卜里切斯木斯》表达了历经几十年动乱生活的德国人民对和平生活的向往（孤岛隐居）和对心灵宁静的渴望（皈依宗教）。小说的人民性最明显地表现在作者对农民的爱和对统治者的恨上。

除这部长篇外，格里美豪森还写了几部中长篇小说，其中著名的有《女骗子和女流浪者枯拉希》（Die Erzbetrügerin und

Landstörzerin Courasche, 1670)，它作为《西木卜里切斯木斯》的第七卷出版。20世纪30年代，布莱希特曾用这部小说为素材，写出了他的代表作之一《大胆妈妈和她的孩子们》。

17世纪模仿格里美豪森的主要作家是约翰·贝尔(Johann Beer, 1655～1700)。

德国17世纪的文学继承了16世纪讽刺文学的传统。16世纪的著名讽刺作家是布兰特和费沙特(Fischart, 1546～1590)。费沙特曾改编过拉伯雷的《高康大》。17世纪的著名讽刺文学家是莫舍罗施(Hans Michael Moscherosch, 1601～1664)，他也曾是"结果实学会"的成员。莫舍罗施的代表作是用第一人称形式写的《费兰德尔·封·席登瓦尔德的奇异而真实的梦境》(Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittenwald, 1640)。这部讽刺著作主要抨击三十年战争时期粗野的士兵以及宫廷、上流社会在语言、衣衫打扮、时尚习俗等各方面对外国的盲目模仿，讽刺了上流人士的空虚、虚伪和愚蠢。他的作品不仅对格里美豪森也对浪漫派作家如蒂克和阿尔尼姆产生了影响。

总起来说，17世纪的德国文学在文人创作方面比16世纪有了较大的发展，宗教文学(以诗歌为代表)尤其有较高成就。但是17世纪的法国产生了以高乃依、拉辛、莫里哀为代表的古典主义戏剧，英国产生了大诗人弥尔顿，17世纪的德国文学成就与它们相比还有较大的距离。

德国文学到了18世纪下叶，随着生产力的发展和启蒙运动的开展，才进入它的第二个繁荣时期，形成第二个高峰，并在欧洲及世界文坛上发挥出它的国际性影响。

第二章

德国启蒙运动时期文学

第一节　三十年战争后到法国大革命前德国历史简况

德意志自13世纪以来在皇权和诸侯的斗争中，诸侯的独立性日益增强，势力不断扩大，皇权则不断衰落。16世纪的宗教改革和农民战争的失败及17世纪三十年战争的大破坏更加剧了德意志的分崩离析和诸侯割据局面。因此18世纪中叶德意志的政治经济状况远比当时的英国、法国落后，封建割据使得德意志的生产力发展受到极大的阻碍。

18世纪的德意志大约分裂为360个实际上是独立的诸侯小国。这些诸侯小国的君主，在生活上尽力模仿法国国王穷奢极侈的豪华排场，在政治上也效法法国国王，在自己管辖的土地上实行专制主义。德意志政治上的严重分裂妨害形成资产阶级不可缺少的全国性市场，影响了德意志资本主义的发展。但是封建分裂终究不能永久地阻止一个新的社会经济基础逐渐诞生，以及为这一新的社会经济基础服务的上层建筑形成。

18世纪的德国资本主义在封建势力的重重压迫下已在一定程度上有了发展。首先是一些对外贸易的海港城市如汉堡、不

莱梅、吕贝克等的繁荣。其次，在资本主义发展方面特别值得一提的是诸侯国家萨克森。18世纪末，萨克森的矿工总计有5万人，棉纺工业也已部分机械化。据统计，萨克森的居民中，三分之一是工业和手工业人口。因此，这个资本主义比较发展的诸侯小国的首邑莱比锡，就成为18世纪全德意志商业和文化方面的最大城市。18世纪德国文坛上的著名人物如莱辛、戈特舍德、歌德、赫尔德等均在莱比锡生活和学习过。在德国文化发展上，18世纪的莱比锡有如16世纪的纽伦堡。

18世纪德国的资本主义尽管有些发展，资产阶级与封建势力相比仍处劣势，不过它却是新兴的阶级力量。

英国的资产阶级在17世纪就进行了资产阶级革命，18世纪中叶已在进行产业革命。法国的资产阶级在18世纪七十年代也已在积极积蓄力量，并终于在1789年发动了资产阶级大革命。德国的资产阶级怎样呢？当时德国的所谓市民阶级多半是由手工业者、商人、小业主、小职员等阶层组成的，这些阶层在各邦小国里，由于自己经济力量的薄弱，不得不在政治、经济上依靠封建诸侯。这造成了他们性格上的奴颜婢膝、自私自利、苟且偷安和缺乏远见，造成了他们政治上的妥协性和软弱性，使他们不具备英、法等国资产阶级较强的民族意识和战斗精神。德国市民阶级在政治上的这一特点在德国资产阶级文学的形成和发展过程中不断地得到了反映和体现。

在18世纪之后的德国历史上，在众多的封建诸侯国家中，特别应该一提的是普鲁士。普鲁士兴起于18世纪之初。18世纪后，左右着德国历史的是两个德意志封建诸侯国家，一个是霍亨索伦王朝统治的普鲁士，另一个便是哈布斯堡王朝统治的奥地利。

普鲁士地处德国东部，本名勃兰登堡。12至13世纪时，德国皇室推行意大利政策，不断向南方用兵。这时，德国东南部的诸侯乘皇室无暇顾及国内之际纷纷崛起，向邻近的斯拉夫人

进攻。于是在12至15世纪原斯拉夫人的土地上渐渐地形成了德国诸侯的殖民区，这就是后来形成的勃兰登堡。勃兰登堡改换过不少统治王朝，15世纪初霍亨索伦王朝夺得政权后，它的统治一直延续到1918年。霍亨索伦王朝的特点是它的军国主义：这个王朝把全部精力与极大的支出集中到建立一支庞大的军队上。18世纪时勃兰登堡已改名为普鲁士，普鲁士已经可以说是一个军国主义国家了。这个诸侯国家的政治、经济、军事，集中掌握在容克贵族手中，他们依靠这支军队，对内实行专制主义，对外进行实力扩张。普鲁士的统治者甚至出租自己的军队给外国，比如1672～1678年的法国荷兰战争中，普鲁士支持出钱多的国家，1701～1714年普鲁士把军队租给德国皇帝进行西班牙王位继承战争等。

在欧洲历史上，18世纪英、法两国都想称霸欧洲，并互争殖民地。在彼此的争霸中，它们都想争取同盟者。英国用金钱引诱，使普鲁士成为自己的盟友。于是普鲁士的劲敌奥地利便与法国勾结，后来的俄国也参加了法国——奥地利一边。这样的战争同盟导致了普鲁士先发制人的七年战争(1756～1763)。七年战争是统治阶级内部的争夺战，战后的和约规定普鲁士保有它从奥地利抢来的西里西亚（所以七年战争又名西里西亚战争)，但仍推举奥地利的哈布斯堡王朝为德国皇室。

总的说来，普鲁士从18世纪开始在德国历史上日益扮演主角。

第二节　启蒙运动和德国启蒙运动的任务

启蒙运动是全欧性的文化运动和思想革命运动。它从资本主义发展最早的英国传至法国，再经法国而波及德国。启蒙运

动是18世纪欧洲社会主要矛盾在文化领域内的反映，新的资本主义生产方式的诞生是这一运动形成的政治和经济基础。

启蒙运动是以英国的经验主义哲学和法国的理性主义哲学为其思想基础的。经验主义哲学(培根、洛克等)认为人的知识、观念、认识均来源于经验——感觉世界(即并不来源于上帝)。经验主义的这一论点针对中世纪维护封建统治和宗教统治的经院哲学(基督教哲学)。经院哲学提倡愚昧盲从，认为世界乃是上帝意志活动的产物。经验主义则反之，把盲从权威视为人类认识真理的最大障碍，这一论点无疑是针对中世纪的封建权威和神学权威的。

理性主义(笛卡儿)提倡清除传统偏见，提倡怀疑，唯理是问。18世纪法国的启蒙思想家狄德罗、孟德斯鸠、伏尔泰等则进一步认为理性是人类生活的先决条件。他们所提倡的理性同样是针对封建制度和天主教统治的。这些启蒙思想家还从宗教、思想、政治、文化、社会制度等方面提出了他们所说的理性的内容，理性的中心内容便是人在各方面所应享有的自由和平等。可见，不论经验主义和理性主义，它们的本质都在于提倡人的精神应从长期的宗教禁锢下解放出来。因此，经验主义和理性主义自然成了提倡思想解放的启蒙运动的哲学基础。

在英国和法国的启蒙运动影响到德国之前，欧洲哲学史上第一个有影响的德国哲学家莱布尼兹已建立了他的哲学体系——单子论。莱布尼兹是德国理性主义哲学家的领袖人物，他的理性主义继承了笛卡儿的理性主义。德国启蒙运动，甚至整个18世纪德国的文坛，都受到了莱布尼兹理性主义极大的思想影响。德国理性主义的另一个领袖人物沃尔夫是莱布尼兹的学生。由于他的活动，莱布尼兹的学说一时成为当时统治德国的哲学思潮。为了达到启蒙德国人民的目的，沃尔夫用德语撰写他的哲学著作，因此奠定了德语哲学术语的基础。沃尔夫认为，启蒙运动的本质在于用理性去提高人的道德水准，要对前

景怀着乐观信念，并用进步的观念去回顾还未被理性照耀的黑暗过去，再进一步要求建立国家、宗教和社会中人与人关系的新秩序。理性主义主张的人和事物的完善、和谐，以及"总体的和谐和个体的和谐"的思想后来一直影响到赫尔德、歌德、席勒等人。

从历史发展来分析，启蒙运动继承并发展了16世纪文艺复兴的精神。文艺复兴的主要精神是反对中世纪的封建统治及几百年来教会思想对人的束缚，提出了以人而不是以神为中心的世界观。因此，文艺复兴运动是反封建、反教会的思想运动，16世纪资本主义的萌芽成为它产生的先决条件。到了18世纪，资本主义生产方式已不是处在萌芽状态而是接近确立，因此，18世纪启蒙运动的基础比16世纪的文艺复兴更为巩固，这表现在启蒙运动中资产阶级的反封建反教会思想更为明确和彻底，启蒙主义者在政治、文化、宗教、社会制度等方面都提出了较完整的主张，尤其对封建制度在政治上作了尖锐的批判。总之，启蒙运动对封建上层建筑的冲击比文艺复兴远为猛烈。

恩格斯在他的全面阐述社会主义学说的《反杜林论》的"引论"里，曾经这样阐述过法国启蒙主义者的反封建的革命精神："他们不承认任何种类的外界权威。宗教、自然观、社会、国家制度等一切都受到最无情的批判；一切都要站到理性的审判台面前来，或者辨明自身存在的理由，或者放弃自己的存在。思维的理性成了衡量一切现成事物的唯一尺度……所有以前的社会形式和国家形式，一切传统的观念，都被当做是不合理的东西，被抛到垃圾箱里去了。"①

这段话说明启蒙主义者在反对封建上层建筑时，高举的是理性的旗帜，他们批判了几百年来传统的封建主义确认为正确的观念和事物。启蒙主义者对中世纪以来的传统观念、意识形态及已经树立了一千年的教会权威和思想权威进行了史无前例

① 恩格斯：《反杜林论》，13～14页。

的英勇的批判。

启蒙主义者要求建立一个以理性为基础的新社会，理性成为他们的是非标准。他们认为封建制度、专制暴政、宗教压迫、天主教权威等等都不符合理性，只有人人平等，“天赋人权”，政治自由，宗教信仰自由，思想自由等才符合理性。这些理性的内容实际上是新兴资产阶级在政治上要求权力地位的反映，表达了资产阶级对贵族的不满。启蒙主义者的主张符合人民反封建的要求，因此，启蒙运动无疑是历史上的进步运动。

启蒙主义者不可避免地有着时代及其阶级所赋予他们的局限性。恩格斯在《反杜林论》的“引论”中又写道：“我们现在知道，这个理性的王国，不是别的，正是资产阶级理想化的王国；永恒的正义正实现于资产阶级司法之中；而平等则归结为公民在法律面前的平等；并且资产阶级的所有权被宣布为最根本的人权之一。理性的国家在实践上已经成为并且只能成为资产阶级的民主共和国。18世纪的伟大思想家们也与其先驱者一样，不能超越他们本身时代所形成的界限。”① 比如18世纪最激进的法国启蒙主义者都认为私有制是不可改变的。即使卢梭写过一篇名为《论人类不平等的起源和基础》的论文，指出私有制是人间不平等的起源，认为私有制是一种罪恶，但是卢梭只认为有必要限制财产过分集中，却要保护小私有制。

18世纪下叶的思想家、文学家认为自己担负着这样一种社会责任，即用他们的思想去教育人民，为革命制造舆论。他们认为启蒙教育是改造社会的重要手段，因此他们被后世誉为启蒙主义者，这一时期的文化运动便被称为启蒙运动。

启蒙主义者喜用的文学样式是教育诗、箴言诗、讽刺诗和戏剧等。提倡道德的所谓“道德周刊”在启蒙时期十分风行，其目的也在于对人民启蒙，提高人的道德水准。

---

① 恩格斯：《反杜林论》，13～14页。

启蒙主义者明确认为文学是教育的工具，因此，启蒙运动的文学作品的倾向性比过去时代的文学鲜明。启蒙主义者认为正是宗教迷信造成了人的愚昧无知，而战胜无知就要依靠教育；要战胜愚昧就要提倡自由思考，提倡科学（所以法国的启蒙主义者编纂百科全书，用科学去打开人的眼界），就要反对思想僵化和思想禁锢。因此启蒙运动的价值和意义在于促进和提倡人们精神上的解放，具体地说来，在当时就是教育人们从封建传统观念和教会思想的束缚下解放出来。

由于欧洲诸国社会发展得不平衡，各国都有自己的发展进程，各国资本主义发展的程度均不同，因此18世纪的各国启蒙运动也各有其历史任务和特点。

英国在17世纪就已爆发资产阶级革命，因此18世纪英国启蒙运动的任务并不在于给资产阶级革命作思想准备，而在于促使这一革命进行彻底，因为英国资产阶级革命的结果是以原来的贵族统治者与资产阶级上层妥协而结束的。由于18世纪法国资产阶级的强大，所以法国的资产阶级强烈要求政治权力，要求推翻封建统治，因此法国启蒙运动的任务在于猛烈攻击封建制度的上层建筑，摧毁封建思想统治，为行将到来的资产阶级革命作好舆论准备和思想准备。

但是德国的启蒙运动却有着与上述两国不同的特点，这正是由德国资本主义发展的特点决定的。18世纪德国资产阶级的力量远不能与英、法资产阶级相比。由于资产阶级经济力量薄弱，当时的德国资产阶级还没有政治地位和影响，甚至在一定程度上还依附于封建主。德国资产阶级经济地位的低下造成了他们在政治上的软弱性、安于现状的妥协性和狭隘性。这一具体情况决定了德国启蒙运动前期的任务还只局限于文艺领域内形式的革新上，到了启蒙运动后期才在思想领域里展开了反封建和反教会的斗争，但是即使在启蒙运动后期，这一斗争仍不能像法国那样，导致一场资产阶级的政治革命，使启蒙运动

成为政治革命的前奏。由于德国的分裂状况，争取德国国家统一和结束封建割据便成为德国启蒙运动的直接目的，而要完成这样的任务便必须反教会和反封建。由此可见，一定社会一定时期的主要社会矛盾常常规定了这一时期文学的主要任务。

18世纪的德国虽不利于启蒙运动，但它的形成还是有一定基础的。这主要是18世纪(特别是下半叶)德国资本主义生产及科学技术在重重封建压迫下有了一定程度的发展，这成为启蒙运动形成的内因。在这一前提下，当时先进的德国知识分子受到邻国先进的启蒙思潮的影响，他们思考和觉醒，面对德国的落后状况产生了改变本国落后面貌的愿望。这两方面的原因(内因为基础，外因为推动条件)促使德国启蒙运动在一定程度上得以开展。

第三节　德国前期启蒙运动

在叙述前期启蒙运动之前，首先须介绍一个介于17世纪末和18世纪初，既不属于巴罗克时代又不属于启蒙时代的著名诗人巩特尔(Johann Christian Günther, 1695～1723)。他是巴罗克和启蒙运动之间过渡时期的诗人，是一个早逝的天才，他的创作活动开始并结束于德国启蒙运动开展之前。巩特尔是出色的抒情诗人，在歌德之前的德国文学史上很少有诗人能像他那样在诗中如此真挚地表达个人生活体验和真情实感。巩特尔出身于一个贫苦医生家庭，曾在大学学医。但是从学生时代开始，巩特尔便对写诗有兴趣。父亲不要他搞诗歌创作，要他好好学医，于是父子间发生了严重的冲突。诗人不得不开始浪游生活。他既不愿依附宫廷，又找不到谋生的职位，而一个职业作家在当时根本无法维持生活。在贫病交迫中，巩特尔28岁便

夭折于耶拿。

在巩特尔的时代，人们往往把诗歌创作当做消遣工具或为宫廷服务作为谋生手段。可是巩特尔把诗歌作为表达自己心灵感受和思想的最高形式，诗歌成了他生活的最大支撑。巩特尔的诗发出了德国诗史上新的音响，是18世纪初要求感情从宗教的禁锢中解放出来的最初呼声，这已预示着狂飙突进运动的即将到来。巩特尔的诗歌语言朴实无华，近乎民歌风格。请读他的《忏悔的念头》(Bußgedanken)中的几段：

Dein armer Dichter kommt schon wieder	你可怜的诗人重新来到，
Und fällt mit seiner Bürde nieder	肩着他沉沉重担跪倒，
Und sieht dich, weil er sonst nichts kann,	他什么都不能做到，
Mit Augen voller Schwermut an.	只会用忧伤的眼睛望你。

Er hat kein Blut mehr zu den Tränen	他的泪中已经不再有血，
Und kann vor Schwachheit nicht mehr schrein;	虚弱已使他无法呼叫；
Mein Heiland, laß das stumme Sehnen	我的救世主啊，让这无声的渴望
Ein Opfer um Erbarmung sein;	成为祈求怜悯的祭品吧！

这首诗表达了作者在与父亲、家庭、社会的冲突中，在精神痛苦和物质贫困双重压力下受尽煎熬的心声。

德国启蒙运动在18世纪30～40年代开始展开。18世纪上半叶德国启蒙运动即前期启蒙运动的各种特点是由德国当时的政治、经济状况决定的。德国资产阶级的妥协性使前期启蒙运动并不具有英、法启蒙运动的鲜明革命性和反封建反教会的政治色彩，其早期还仅仅局限于文学艺术的形式革新。由于德国当时的落后状态，这一局限于文艺的革新运动具有两个特点。第一个特点是崇尚抽象思考与理论探讨，也就是说理论比

创作多，而理论探讨也因不结合具体创作而显得抽象空洞。第二个特点是创作中取材于古希腊罗马及《圣经》的题材远比取材于现实的多。

前期启蒙运动的领导人是戈特舍德（Johann Christoph Gottsched，1700～1766），他是理论家和学者，也是一个拙劣的诗人和剧作家。戈特舍德是莱布尼兹和沃尔夫理性主义启蒙哲学的忠实信仰者，他在文艺领域内的功绩是：(1)为建立统一的民族的书面语而努力，(2)整顿了17世纪以来混乱的剧坛。在整顿德国剧坛方面，戈特舍德得到了他的妻子——莫里哀喜剧的著名扮演者、当时的著名女演员诺爱拜尔的有力支持。戈特舍德在文学史上的意义是：为德国民族文学奠基人莱辛的登上文坛在一定程度上起到了清道作用。

戈特舍德是普鲁士人，曾在柯尼斯堡学习哲学和神学。1724年他被迫逃出普鲁士，因为普鲁士国王要他这样身材高大、体格魁梧的男子作近卫兵。戈特舍德为逃避兵役到了德国当时最热闹的城市莱比锡，企图在莱比锡实现他改革剧坛的计划，当时他曾在莱比锡大学任教授职务，后多次被选为该校的校长。戈特舍德针对当时落后的文坛，试图用17世纪法国古典主义理论作为改造文坛、剧坛的武器。当时德国文坛的落后状态首先表现在文坛语言上的混乱，作家以滥用外来语言为时髦，不重视本国语言的纯洁性，这一点也表明作家民族意识的缺乏。此外，作家们喜用典雅雕琢的、矫揉造作的文字，即当时流行于欧洲的所谓巴罗克风格。其次，当时戏剧舞台流行所谓“历史大戏”，多取材于历史事件，但语言混乱，情节粗制滥造，根本无人物性格或教育意义可言，插科打诨的小丑常成为即兴的主角。除个别有成就的诗人外，多数诗人依附宫廷，创作也为宫廷服务。总之，文艺创作的形式和内容都不能适应市民阶级的需要。于是市民阶级意识形态上的代表针对这不能令人满意的局面吹响了改造的号角，带头人便是戈特舍德，他

的武器便是法国的古典主义。德国并无古典主义思潮，我们可以说戈特舍德便是德国文学史上的古典主义者。1730年戈特舍德写出了以法国古典主义为依据的理论著作《为德国人写的批判诗学试论》(Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen)，这一著作使戈特舍德成为18世纪30～40年代德国文坛的权威。这本《试论》就其内容而论，不过是法国古典主义理论家波瓦岁《诗的艺术》的翻版。但是戈特舍德的这本《试论》在文学史上是有功绩的，对改造当时的德国文坛起了促进作用，这是因为古典主义十分重视作品艺术结构的谨严朴素，注重形式的完美，此外，在戏剧结构上，古典主义要求严格遵循三整一律，在语言上又要求明确、清晰和合乎逻辑。古典主义在形式上的这些严格要求服务于它的唯理论的内容。从古典主义的这些要求来看，它对于当时混乱的德国文坛与剧坛无疑是一帖有效的药方，当然这帖药方主要还只在于整治德国文学的形式。因此，我们对于戈特舍德在30～40年代所起的进步作用应该加以肯定。戈特舍德的理论与实践在当时虽起了积极作用，但同时也显示出落后的一面。首先是他在他的著作中说：悲剧要引起人的高贵的情操，因此，悲剧的主人公只能是"高贵"的人，如帝王将相、王公贵族……而不应是普通人。戈特舍德作为市民阶级在意识形态上的代表并不要求自己的阶级在文学上占有一席地位，这充分反映了那一时期市民阶级对封建贵族的依附奉承和奴颜婢膝。所以到了18世纪后期，当德国资本主义进一步发展时，它的意识形态方面的代表——莱辛就起而反对戈特舍德不为市民阶级争地位的投降态度，提出了所谓市民悲剧的理论。

除此以外，戈特舍德的理论的落后性还表现在他的"崇外崇古"。戈特舍德视法国古典主义为不朽的经典，在形式上膜拜古典主义，在内容上则轻视民族内容，更缺乏革命性的内容，由于戈特舍德在文坛的权威，他的崇法倾向便导致德国文

坛崇尚法国趣味，这一倾向后来成为莱辛建立民族文学的巨大障碍。

由于戈特舍德过分苛求形式，要大家像金科玉律那样来遵守他制定的干枯的戒律，否定诗人有幻想和想象的权利，而只能按现实的外表依样画葫芦，这就否定了诗人的创造性，束缚了诗人思想的表达，不能满足资产阶级文艺反封建的要求。于是戈特舍德在完成整顿文坛的历史使命后，便成了德国文坛进步的绊脚石。从50年代起戈特舍德便遭到文坛进步力量的严厉批判，他的理论最终被莱辛批倒。

首先起来反对戈特舍德的是两个瑞士人，即理论家和文艺批评家博德默(Johann Jakob Bodmer, 1698～1783)和布赖丁格(Johann Jakob Breitinger, 1701～1776)。瑞士人与戈特舍德争论的导火线是瑞士人翻译了英国诗人弥尔顿的《失乐园》片断，这引起了戈特舍德的非难，原因是弥尔顿的作品富有戈特舍德所反对的丰富的想象力和奔放的感情，推崇古典主义的戈特舍德对此不能容忍，于是形成了绵延近十年的所谓“诗人之战”。戈特舍德与瑞士人的主要分歧是：戈特舍德推崇法国古典主义文学，瑞士人则在推崇理性的同时不排斥想象、感情和热情，从而推崇英国文学。这两派争论了七、八年，后来许多诗人纷纷站到瑞士人一方，最后莱辛以他的《有关当代文学的通信》给戈特舍德以致命的打击。

戈特舍德派与瑞士人之间的这场“诗人之战”是莱辛之前全德性的文学论争，它的意义在于：瑞士人在这场论争中客观上帮助了德国资产阶级文艺的发展，使新兴资产阶级文艺能扫清束缚思想表达的古典主义的清规戒律，以发挥更大的表现力，让资产阶级能更自由地表达他们的感情与愿望。所谓“幻想”、“感情”、“热情”……实质上是资产阶级要表现“个性解放”的先决条件。但是论争的双方都有极大的局限性，即双方均缺乏民族性格，均以外国文学为典范，忽视本国文学的传统，

都没有表示出建立民族文学的强烈愿望，所以莱辛在他的《当代文学的通信》一书中既反对瑞士人，也反对戈特舍德。

瑞士人博德默与布赖丁格虽在客观上起了积极作用，但他们的理论观点与艺术趣味对德国日后的文学发展却也有恶劣的影响。首先是瑞士人主张"诗是能言的画，画是无言的诗"，这种诗画不分的创作主张助长了当时文坛所谓"描写诗"的泛滥，使"诗"成为没有生命的辞藻堆砌。其次，瑞士人推崇英国的弥尔顿，着重于弥尔顿的宗教狂热，并不理解弥尔顿作品所表达的资产阶级反抗性。瑞士人对宗教的狂热影响了日后不少诗人倾向于《圣经》题材而忽视现实生活，比如18世纪著名德国诗人克洛卜施托克和早期的维兰德便是如此。在博德默和布赖丁格的影响下，前者将其毕生精力倾注于叙述耶稣受难的《救世主》这一叙事长诗，而后者的创作前期也是走同样的宗教题材道路。因此，梅林在他的《莱辛传奇》中说，相对而言，戈特舍德在当时更具有进步意义，因为戈特舍德在纯洁祖国语言、改革戏剧、整顿剧坛、提高演员地位、创办道德周刊以提高市民道德、用理性启迪人们、把文学看作是教育工具等等方面无疑对德国文学的发展起了很大的推动作用。

克洛卜施托克突出情感与幻想的创作使得与戈特舍德的论争得到了巨大的帮助和支持，他用作品证实了感情所具有的力量。毫无疑问，在德国文学史上，在用文学表达情感方面，克洛卜施托克担当了开创性的角色。

克洛卜施托克(Friedrich Gottlieb Klopstock，1724～1803)出身于富裕市民家庭，他把一生的大部分精力倾注于《救世主》(Messias)，《救世主》以弥尔顿的《失乐园》为榜样，全诗二十歌，大约化了他25年（1748～1773）时间。《救世主》是一部宗教史诗，叙述耶稣受难等内容，但作者的重点不在于叙述故事而在于表达感情。这部作品的开头三歌在当时的著名杂志《不来梅文集》上发表后，立即受到读者热烈的欢迎，因为诗中的激情

引起了当时要求表达情感的人们的共鸣。但是随着这一作品继续不断发表，读者的反应越来越弱，群众对它越来越不感兴趣，这是因为克洛卜施托克主要表达的是他对宗教的虔敬和狂热。《救世主》在全文发表时已无人诵读，据说当时没有一个人会把它从头读到尾。这一现象说明人民需要有民族内容的作品。

克洛卜施托克的诗富有音乐性和激情，同时又崇高而庄严。

他的诗最初用的是古罗马贺拉斯和古希腊的颂歌体，后来他在诗中运用自由的节奏，把诗的语言从严格的诗歌韵律的约束下解脱出来，以表达自然、真挚的感情作为诗的主旨。克洛卜施托克的著名抒情诗《玫瑰花带》(Das Rosenband)，便是这样一首不讲韵脚而专注于诗意表达的出色诗篇：

Im Frühlingsschatten fand ich sie,	在春天的绿荫下我见到了她；
Da band ich sie mit Rosenbändern,	我用玫瑰花带把她系住；
Sie fühlt es nicht und schlummerte.	她没有觉得，只在那儿微眠。
Ich sah sie an; mein Leben hing	我瞧着她；我的生命
Mit diesem Blick an ihrem Leben,	随着这一视线与她的生命相连；
Ich fühlt es wohl und wußt es nicht.	我虽已觉得，却并不意识得明显。
Doch lispelt ich ihr sprachlos zu,	我对她无言低语，
Und rauschte mit den Rosenbändern,	使玫瑰花带发出微声；
Da wachte sie vom Schlummer auf.	于是她从微眠中惊醒。
Sie sah mich an; ihr Leben hing	她瞧着我；她的生命
Mit diesem Blick an meinem Leben,	随着这一视线与我的生命相连，
Und um uns wards Elysium.	四周变成了极乐的仙境。

这样的抒情诗语言朴素，很富民歌风味，感情真挚自然，获得了持久的生命力。

克洛卜施托克的颂歌主题多半是歌颂和赞美上帝、大自然、友谊、爱情、自由、祖国、永恒，他的这些颂歌对歌德、席勒、荷尔德林等都有过巨大影响。歌德在《少年维特之烦恼》一书维特1771年6月16日的记录中，写下了克洛卜施托克和他的颂歌对当时人们的思想感情的影响以及人们对克洛卜施托克的崇仰心情。他的《春天的庆典》(Die Frühlingsfeier, 1759)是当时人们熟悉的一首壮丽的诗篇，在我国早就有郭沫若的译文。克洛卜施托克的另一首著名颂歌《苏黎世湖》(Der Zürichsee, 1750) 描写一群青年人在苏黎世湖上泛舟，作者在诗中把对大自然的赞美、对上帝的赞美和对友谊的赞美结合在一起了：这无比壮丽的大自然是无比崇高的上帝的创造，一群充满了纯真友谊的年青人充分享受着大自然的美景。作者说，在朋友的怀中感到自己是一个朋友，这又比美好的自然更美好。

克洛卜施托克的颂歌无论内容和形式都不同于17世纪的巴罗克或18世纪的洛可可诗歌，因为克洛卜施托克的颂歌虽然热情澎湃(有时似嫌过分！)，但往往是以作者自己的经历和感受为前提的，而不像巴罗克或洛可可诗人那样，堆积了华丽空泛的词藻，缺乏真情实感。

法国大革命前后，克洛卜施托克写过一些优秀的歌颂法国革命和共和思想的诗篇，其中著名的有颂歌《三级会议》(Die Etats Généraux, 1789)。正是这些热情歌颂资产阶级革命的颂歌和诗篇，使克洛卜施托克在1792年和华盛顿、席勒、佩斯塔洛齐等一起获得了法兰西共和国荣誉公民的称号。

但是当法国革命进一步深化，尤其是雅各宾党专政之时，克洛卜施托克便一反他过去对法国革命的歌颂，竟写出了题为《我的错误》(Mein Irrtum, 1793)的诗。承认自己过去歌颂法国革命是一个错误。当法国革命爆发时，德国的许多资产阶级诗

人作家都热情欢呼，恩格斯曾非常中肯地称这种欢呼是“德国式的热情”。这种欢呼是对理论本身所表示的热情，是对法国革命的口号所表示的热情，所以德国作家对法国革命的欢呼仅是从抽象概念出发的。梅林曾说：“按照传统的看法，有六大星辰照耀着我们的古典文坛。”这六大星辰指的是莱辛、克洛卜施托克、维兰德、赫尔德、歌德和席勒。梅林在一篇纪念克洛卜施托克的文章中又说：“他比我们其他的古典作家都更加被人遗忘。”

梅林的这一断言确实是事实。但从文学史的角度来看，他的崇尚情感的《救世主》最初几章发表后，的确起过积极的作用，并对日后狂飙突进运动也有过很大的影响。赫尔德曾说，《救世主》的最初几章是自马丁·路德以来德语中最有表达力的经典作品之一。歌德在他的自传作品《诗与真》第十章中对克洛卜施托克的创作和人品（如他如何奖掖后进）也有过赞词。

除了《救世主》最初几章的历史价值外，克氏的一些颂歌、抒情诗和政治诗至今仍有感染力，不失其阅读和美学欣赏的价值。

对开展德国早期启蒙运动起了一定作用的是18世纪上半叶德国的几百种所谓“道德周刊”。道德周刊从18世纪开始在德国如雨后春笋般问世，很受读者欢迎。最初的道德周刊模仿英国的类似杂志，甚至是它们的翻译，后来逐渐独立，有的甚至发展为日后的重要文学杂志。早期的道德周刊也是德国文学史上最初的具有文学倾向的刊物，每期周刊一般约有8页篇幅。周刊的名称已标明了启蒙教育色彩，如《人》、《自由思想者》、《没有偏见的人》、《正派人》、《老实人》、《爱国者》等等。道德周刊的对象是有文化或略有文化的市民阶层，目的是教育人完善自己的道德，并以理性为自己一切行动的准绳。当时“道德”这一概念的含义比今天要广泛得多，诸如儿童教育、如何化钱直至宗教、哲学、世界观问题都是道德周刊的内容。道德周刊的

主要思想缺陷是：它们普遍不谈社会政治，对封建社会制度从来没有提出过怀疑，甚至认为社会等级的不平等是无法改变的，因为这不平等的等级是上帝创造的。道德周刊的思想局限体现了德国启蒙运动本身的特点及其落后性。启蒙运动前期的著名人物几乎都是道德周刊的筹办者或撰稿人，如戈特舍德、布赖丁格、博德默、哈格道恩、克洛卜施托克、拉瓦特尔、拉伯纳、格斯滕贝格、格莱姆、哈曼、莱辛、布洛克斯和哈雷尔等。

布洛克斯(Barthold Hinrich Brockes,1680～1747)和哈雷尔(Albrecht von Haller,1708～1777)是启蒙运动前期的重要诗人。布洛克斯不仅是描写大自然的出色诗人,也是写道德诗的代表人物。布洛克斯的诗表达了启蒙时代人对自然的看法。他对自然中的一切，大到山野、河川、月亮、太阳、春夏秋冬四季景色，小到花鸟虫鱼、雨滴和露水都有细致的观察和描绘。布洛克斯在描写大自然时，赞美和歌颂多于体验和感受。他认为自然中的一切都是无法解释的真正奇迹，自然中的一切都是上帝为人类创造的，并且都是为人类所用的，所以布洛克斯在赞美自然之后，紧接着常常是赞美造物主，认为大自然中处处体现了神的存在,自然中的一切都是神的理性的创造物。可见布洛克斯的诗歌内容不无某种自然神论的色彩。启蒙时代的思想家、诗人和作家们，除极个别者外(如狄德罗等)，多数在宗教问题上并没有达到无神论的水平，当然，自然神论的思想在一定程度上已打击了天主教教会的专横。布洛克斯的诗在描写人对自然的享受、欣赏时，实际上已反对了天主教对现世生活的否定态度，他的自然诗教育人把目光投向“此岸”，而不是“彼岸”，他的诗在道德上肯定了人的享受的合理性。尽管如此，布洛克斯的诗也经常体现出宗教和人的健康理性之间的矛盾。

布洛克斯的主要诗集是九卷集的《上帝心中的人间快乐》(lrdisches Vergnügen in Gott,1721～1748)，代表诗篇是《夜

色中的樱花》(Kirschblüte bei der Nacht)。

哈雷尔生于伯尔尼，是瑞士著名的自然科学家和诗人。哈雷尔早年学习医学和数学，曾在格丁根大学担任解剖学、植物学和外科学教授，在科学上是实验生理学的奠基人。哈雷尔很早开始文学活动，他在21岁时写的《阿尔卑斯山》(Die Alpen, 1729)成了他的诗歌代表作。在德语文学史上，哈雷尔是哲理诗的创立者，哲学家康德最爱读他的诗。哈雷尔认为诗歌不应单纯描写自然，应对人进行教育，因此他的诗改变了18世纪描写大自然的诗歌中纯粹歌颂自然及造物主的诗风，他的风景诗写出了自然和人的道德之间的关系，作者认为人的道德在脱离城市俗气的大自然环境中会得到高尚的熏陶，从而得出人的道德和环境的同一性结论。在哈雷尔的著名风景诗《阿尔卑斯山》中，作者富有激情地描写了阿尔卑斯山的美丽风光和纯朴的农民。哈雷尔又把村民单纯自然的简朴生活和城市里败坏人性的所谓文明生活作了对比，作者对前者加以歌颂和理想化，这虽有社会批判的色彩，但同时也有否定文明的倾向，多少让人听到了几十年后卢梭“返回自然”的先声。哈雷尔这方面的诗歌基本上恪守了自然——理性——上帝三位一体的信念。

哈雷尔的哲理诗对后世的席勒有很大影响，《论恶的起源》(Vom Ursprung des Uebels, 1734)是他的哲理诗的代表作。作者认为恶在世上是必要的；恶是上帝注入我们心中的，我们如果不能在内心斗争中战胜恶，就会堕入罪恶，正是从人的这种内心斗争中产生了社会生活。这位诗人兼外科医生又进一步比喻说，正像疼痛对治愈疾病是必要的一样，恶对于成为完善的人也是必要的。哈雷尔的这一观点无疑是用诗的形式表达了莱布尼兹的哲学思想。莱布尼兹的单子论认为单子是非物质的，是精神性的实体，单子构成了世间万物，整个世界的单子相互协调一致，这是因为上帝创造一切单子时全都完善地考虑过了。所有单子中最高的单子便是全知全能全善的上帝自己，所

以上帝创造的这个世界是所有可能的世界中最好的，它具有“前定的和谐”，因此，恶也是最好的，它也是“和谐”所不可缺少的。

在启蒙运动前期的诗人中，还有一个须提及的是艾瓦尔德·克里斯蒂安·封·克莱斯特(Ewald Christian von Kleist, 1715～1759)。克莱斯特和不少18世纪上半叶的德国诗人有友好的交往，他也是莱辛的朋友。克莱斯特在大学攻读法律、哲学和数学，后来成为普鲁士的军官，1759年死于七年战争中。莱辛描写七年战争的喜剧《密娜·封·巴尔赫姆》中的男主人公台尔海姆便是以克莱斯特为模特儿的。克莱斯特以写阿那克勒翁式的诗歌开始他的文学道路，后来写了颂扬普鲁士军功的诗歌。在克洛卜施托克诗风的影响下，克莱斯特写了富于哲学色彩的著名风景诗《春天》(Der Frühling, 1749)。

18世纪上半叶的诗人中，除上述几位之外，还有几个早期的洛可可诗人，关于他们，我们将放在本章第五节加以介绍。

在英国文学的影响下，18世纪的德国小说开始繁荣起来，但由于德国资本主义生产方式发展迟缓和国家处于分裂的状况，这一文学形式当时在德国的成就远不能与同时代的英、法相比。18世纪上半叶，除了维兰德和格莱特外，当时颇具影响的小说家是施纳伯尔(Johann Gottfried Schnabel, 1692～1752?)

后世对施纳伯尔的生平不甚了解，他于1731～1743年以笔名发表的长篇小说《几个航海家的奇异命运》(Wunderliche Fata einiger Seefahrer)，是当时模仿《鲁滨孙飘流记》的小说中最有影响和最为成功的一部，这部小说又名《弗尔逊堡孤岛》(Die Insel Felsenburg)，这是浪漫派作家路德维希·蒂克1828年给这本冒险小说起的书名。施纳伯尔给沉船、漂泊于孤岛这样一个当时流行的故事模式注入了理想国的主题。

小说的故事叙述大学生艾伯哈特·尤利乌斯1725年夏日在母亲去世、父亲破产后的某一天，突然收到一个名叫莱昂哈

·特沃尔夫冈的船长的信，信中命艾伯哈特火速前去阿姆斯特丹找他。在那里沃尔夫冈交给他一封曾叔祖阿尔伯特·尤利乌斯的信。信中说，他目前正在南海一座名叫弗尔逊堡的岛上，年已97岁，想在临终前再见尤利乌斯家族成员一面。于是艾伯哈特随沃尔夫冈等人前往孤岛。阿尔伯特兴奋地迎接他的晚辈，向新来的人介绍他居住和领导了几十年的这座孤岛的生活和组织情况，并向他们介绍了自己来孤岛的过程，接着小说转入阿尔伯特的第一人称叙述形式。阿尔伯特自幼由一名好心的牧师抚养成人后，便来到荷兰贵族凡·列本家服务。一次他帮助主人诱拐了英国商人的女儿孔可蒂娅，并随主人带着孔可蒂娅乘船逃亡去东印度，不料途中遇到风暴。船上的人大多葬身鱼腹，只有他和孔可蒂娅、凡·列本及法国船长幸免于难，就这样他们漂泊到了这座孤岛上。法国船长看中了孔可蒂娅的美貌，竟把凡·列本推下悬崖，想强占孔可蒂娅。阿尔伯特对孔可蒂娅说，他将誓死保护她，决不让她落入船长之手。法国船长杀人后良心受到自我谴责，不久也亡故。孔可蒂娅和阿尔伯特在这座孤岛上相依为命，后来渐渐产生爱情而结婚。他们在岛上繁衍后代。当孩子们长大之后，他们便与后来漂泊到这座岛上的女性结婚，并去荷兰及附近小岛寻找女性对象。这样，孤岛田园上的族长制群体就建立起来了。在族长制统治下，一切都和谐而美满，既无战争又无贫困，既无权势欲也无财产占有欲，大家共同从事必要的劳动，和平幸福，美不堪言。他们甚至挖出了岛上先前居民埋藏于地下的宝物，并用这些宝物与欧洲人做生意。阿尔伯特家族以及后来漂泊到岛上的人，都把孤岛当做自己的故乡，没有一个人有重返欧洲的愿望。小说开头给大学生艾伯哈特写信的沃尔夫冈便是后来漂泊到这座孤岛的。他返回荷兰的目的是为了带领老阿尔伯特在欧洲的家族后裔前来孤岛与他见面，这也是老“族长”最后的宿愿。第一卷末描写了沃尔夫冈的婚礼和孤岛上第一座教堂的奠基，第二卷

写漂泊到岛上来的人各自在欧洲的经历。这些人抵达小岛后，都对欧洲表示厌恶。作者通过他们的叙述描绘了18世纪欧洲的阴暗现实，作者又用岛上的和平幸福与欧洲现实对比，衬托出作者的理想国的图象。第三卷写老“族长”阿尔伯特之死及艾伯哈特从欧洲把父亲和兄弟姐妹接到孤岛。最后一卷充塞了论文及节外生枝的叙述，如葡萄牙战船企图为他们的国王强占孤岛等，这说明作者已才穷力竭，无法再续写下去了。

作者的孤岛乌托邦写得并不像莫尔的乌托邦那样详尽，说明作者对理想世界的憧憬十分模糊。作者不是让那些不满的人对欧洲进行变革，而是让他们避离欧洲到孤岛隐居，这充分说明德国市民阶级面对现实的软弱无力，它没有改造现实的气魄。但是有进取精神的英国资产阶级典型鲁滨孙却不愿在孤岛过田园牧歌生活，他想方设法重返欧洲，不是把孤岛当成他避离尘世的天堂而是作为日后垦殖经营的地盘。从比较文学的角度看，这里可以看到文学作为上层建筑如何受制于它从属的阶级。

第四节　德国启蒙运动的主要代表莱辛

莱辛的文学活动开始于18世纪下半叶。18世纪下叶正是普鲁士在腓特烈二世统治之下军国主义化的时代，是德国封建统治日益暴露其腐朽的时代，18世纪下叶也是德国工商业资本主义生产比前发展的时代。在这样的历史前提下，加上18世纪下叶英、法强大的启蒙思潮的影响，于是德国的资产阶级知识分子比以前有了新的觉醒，德国启蒙运动也因此发展到了它的第二个阶段。18世纪下叶德国资产阶级改革现状的要求比上叶强烈，这也鲜明地表现在莱辛的文学理论与创作中。只有了解18世纪上下叶德国经济、政治的不同情况，我们才能理解为什么莱辛

的作品具有上叶作家所不具备的较深的反封建精神。

莱辛在德国文学史上堪称多面手，他长于文艺批评、美学论著和戏剧评论，也具有文艺创作天赋，莱辛的戏剧作品与寓言在德国文学史上具有极高地位。

莱辛的创作(不论文学理论或文学实践)多因文艺斗争的需要而作，他的理论著作和创作实践都有一个明确的目标，那就是为建立德国的民族文学而奋斗。

莱辛认为要达到民族(或国家)的统一，首先要有统一的民族意识，为此必须建立统一的民族文化、民族文学，以对人民进行启蒙教育。莱辛不仅在理论上为民族文学打下了基础，还通过创作实践了自己的理论，后世根据他的功绩与影响，称他为德国民族文学的奠基人。

(一)莱辛早期文学活动：莱辛(Gotthold Epharaim Lessing，1729～1781)诞生于萨克森小城卡曼茨的一个贫穷的牧师家庭。他自幼学习努力，有强烈的求知欲，所以他的老师说他是“一匹需要双份饲料的马”。

1746年莱辛17岁，就进入莱比锡大学学习神学和医学。莱比锡是当时德国最大的文化、商业中心，莱比锡热闹的戏剧演出尤其吸引莱辛的注意力，当时著名的女演员诺爱拜尔领导的剧团常在莱比锡演出，她与戈特舍德共同合作到1741年。两人一方面把插科打诨的小丑赶下舞台，一方面演出法国古典主义剧本以替代“历史大戏”。莱辛在繁荣的莱比锡开始了他最初的文学活动。

1748年，19岁的莱辛写出了第一个剧本《年轻的学者》(Der junge Gelehrte)，这个剧本嘲笑了一个20岁的所谓“学者”，这位学者懂七国语言，喜欢涉猎各种学科，但由于他的一切活动远远脱离实际生活，因此他实质上仍然是一个不学无术的人。这一剧本表明莱辛是反对死读书的，可见莱辛在文学创作之始即倾向于对现实生活的兴趣。他在莱比锡时期写的另一个法

国风格的喜剧《犹太人》(Die Juden)，叙述一个高贵的旅客在一批强盗面前拯救了一位男爵，人们认为这帮强盗必为犹太人，因为做坏事的大多是犹太人，做好事的总归是基督徒，殊不料那位高贵的旅客恰好是一个犹太人而不是基督徒。这一剧本充分表明莱辛对犹太人的同情，并且显示了他的宗教宽容见解。

1748年莱辛到了柏林，开始在报上发表评论，后来做柏林《福斯报》的编辑一直到1755年(七年战争爆发前一年)。在这几年中莱辛的主要创作成就是在寓言方面。1759年他出版了三卷本寓言集。

莱辛的寓言多为事有感而作，决不是干枯的道德说教，内容多半为讽刺教会，攻击普鲁士专制主义，揭露当时文坛的落后现象等等。像拉封丹、谢德林、克雷洛夫等寓言作家一样，莱辛也曾利用伊索的寓言进行改编。

《水蛇》(Die Wasserschlange)这篇寓言中的水蛇象征普鲁士国王，它蛮不讲理，又极其凶残，但作者把青蛙(被压迫者)写得过分可怜，只会逆来顺受而缺乏反抗意识。《猴子和狐狸》(Der Affe und der Fuchs)虽极短小，却十分尖锐有力，不妨全文引证：

> “请举出一种灵巧动物，对它我没法模仿！”猴子对狐狸夸口说。但狐狸回答道：“你，请举出一种低贱动物，它会想起来模仿你。”
>
> “我的民族的作家！——难道还要我说得更清楚一点吗？”

这一首寓言揭露德国当时文坛的落后，攻击那些以模仿外国文学为时髦而毫无独创精神和缺乏民族意识的德国作家，它号召德国作家去建立自己民族的文学，不要单纯模仿别国的文学。

《绵羊》(Das Schaf)讽刺了教会的伪善、假惺惺和贪得无厌。寓言中的尤诺象征的便是教会。

1755年，莱辛发表了在德国文学史上很有意义的第一部所

谓市民悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》(Miss Sara Sampson)，全剧五幕。在莱辛之前，人们从来认为悲剧只有王公贵族、帝王将相等“高贵”者才能作主人公，而市民阶级只能作喜剧主人公，作为喜剧中人们嘲弄与取笑的对象。莱辛以其创作实践第一次否定了这种封建贵族阶级的偏见。莱辛要让市民阶级作悲剧主人公，这表明了德国市民阶级意识的觉醒。它要求利用文艺来反映本阶级的愿望与意识。德国的市民悲剧以莱辛为开端，至狂飙突进运动达到顶峰，到19世纪40年代的赫勃尔成为尾声。

莱辛的第一部市民悲剧显然受了英国市民悲剧和感伤主义小说的影响。《萨拉·萨姆逊小姐》表达的是“美狄亚”主题，即负义丈夫抛弃恩爱前妻另娶新欢的题材。它的情节类似希腊悲剧家欧里庇得斯叙述美狄亚帮助亚宋盗取金羊毛后，亚宋却抛弃妻子美狄亚而与他人结婚的剧本《美狄亚》。《萨拉·萨姆逊小姐》的故事发生在英国。梅莱福是一个轻浮放浪的青年，他与玛尔伍早有关系，并生有一个女孩名叫阿拉贝拉。可是梅莱福却喜新厌旧，抛弃了玛尔伍，与年青貌美而又多情善感的萨拉·萨姆逊小姐结识。出身富豪的萨拉后来终于被梅莱福欺骗。为避玛尔伍的耳目，他们两人双双隐藏到伦敦附近一座小城的旅店里。玛尔伍出于嫉妒和愤恨也追踪到了这座小城，她带着女儿，本想用感情来说动梅莱福，使他能回心转意，但是她失败了。于是玛尔伍要求单独见萨拉，在会见时，玛尔伍乘机下毒。萨拉被毒死，玛尔伍与女儿随即逃亡他处。等梅莱福回到旅店，见萨拉已死，万分伤心，也在她的身旁自尽。

这部作品的意义不在于它的情节，而在于莱辛用具体作品反对戈特舍德提倡的法国宫廷趣味和古典主义理论，让市民作了悲剧主人公，写了市民阶级的生活和市民的喜怒哀乐，反映了市民阶级的思想感情。它在当时曾感动了不少观众，显然这部叙述三角恋爱的悲剧还缺乏一定的思想深度。

莱辛在他创作生活的早期即开始从事文艺批评，早期文学

批评的主要成果便是《有关当代文学的通信》(Briefe, die neueste Literatur betreffend)。它写于1759至1765年，其中大部分信件完成于1759～1760年。莱辛的文艺理论著作并不具有德国式的系统性，他的文艺批评都是应时代、斗争之需，有针对性的，而不是系统性的学术论著。这部著作在德国文学史上的意义是第一次从理论上提出了建立民族文学的主张，它既反对戈特舍德的戏剧主张与美学理论，也反对布赖丁格和博德默的文艺理论，在一定程度上还批评了克洛卜施托克和维兰德在瑞士人的影响下走上了错误的创作道路。《有关当代文学的通信》是莱辛和他的朋友尼可莱和孟德尔逊共同出版的，它评述了从戈特舍德到克洛卜施托克的德国文学创作。全书300多封信，有大约55封信从风格和语言上被认为是出自莱辛的手笔，其中最著名的便是第17封信，这封信是对戈特舍德的公开宣战书。

莱辛在第17封信中否定了戈特舍德对法国古典主义文艺的顶礼膜拜，提出市民文学、民族文学的主张。但莱辛并不是一个狭隘的民族主义者，他并不反对借鉴优秀的外国文艺，如在第17封信中，莱辛盛赞莎士比亚，认为在索福克勒斯的《俄狄浦斯》之后，没有比莎士比亚的《奥赛罗》、《李尔王》和《哈姆雷特》等更为感人的悲剧。在这封信的结尾处，莱辛附上了他计划好的《浮士德》的一场。这里，莱辛向德国作家指出了：从民族题材和原料中去创立自己民族的文学的道路。

莱辛对法国古典主义理论的斗争后来在他的《汉堡剧评》中继续进行。

莱辛的《有关当代文学的通信》还把批评的锋芒针对“瑞士人”。瑞士人布赖丁格与博德默的宗教狂热对德国文坛产生了恶劣的影响，使德国文坛宗教题材的倾向严重化，它的后果是文学不能反映现实生活，不能为建立民族文化服务。在第127封信中，莱辛讽刺了瑞士人，提出文学应描写生活，而不是描写宗教。

以戈特舍德为代表的只注重描写宫廷贵族的古典主义倾向，以瑞士人为代表的只写宗教内容取材《圣经》的倾向以及描写中世纪族长制度的倾向，成为德国当时文坛上阻碍市民阶级文学发展的两大绊脚石，因此它们也成了莱辛的批评对象。

莱辛在破这两种理论的同时，树立了他自己的理论，提出文艺应反映现实生活，描写市民生活的主张，这在当时起到了推动文学发展的作用，避免了文学走进上述两种倾向的死胡同。

由此可见，莱辛在其文学活动之始便与当时的落后文坛作了坚决的斗争。

（二）美学家莱辛：自1760年起莱辛到了布雷斯劳，在那里充当一位普鲁士将军的秘书。在当秘书期间，莱辛在布雷斯劳的图书馆里钻研美学与哲学。《拉奥孔或论绘画与诗的界限》(Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766)便是莱辛这一时期的研究成果，它是莱辛最主要的美学论著。

美学的主要研究对象应该是文学艺术，因为毫无疑问，"文学艺术的美比实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，因此也更带普遍性"。

文学艺术中的音乐、绘画、雕塑、文学等等同属文艺范畴，有其共同的特点，共同的规律性。这共同规律自然是美学讨论的对象，例如文学艺术同属上层建筑，都能反映现实，都能引起美感达到教育作用，都是依靠形象、塑造典型来反映现实，都能引起欣赏者的联想达到感动人的艺术效果等等。

但艺术诸部门除了有其共同的一般的规律外，尚有其本身在表现形式方面的特殊规律，因此有所谓音乐美学、电影美学、戏剧美学、小说美学等等。比如文学之起教育作用、创造典型、塑造人物形象……必须依靠语言，而音乐则需要通过旋律、和声、配器，总之音乐要通过声音对耳朵起作用，而美术则要通过画布、绘画工具、颜料……总之通过具体的物像对眼睛起作

用……凡此一切就构成了诸艺术在表现上不同的特点和规律，甚至构成了各自擅长于表达的内容和对象。

人们常称诉之于视觉的艺术为空间艺术，它要依靠眼睛，因此长于写可见之物，不长于表达抽象而长于表达具体对象；又称诉之于听觉的艺术为时间艺术，它要依靠耳朵，因此不长于表达可见的具体对象，而长于表达内心情绪及通过音响激起感情共鸣的内容。总之不能把诉之于视觉的艺术的特点用到诉之于听觉的艺术上去，因此就要求分清界限。

文学（或诗）有文学擅长表现的内容和自己的表达方式，造型艺术（或绘画）亦有造型艺术擅长表现的内容和自己的表达方式。莱辛《拉奥孔》的副标题叫《论绘画和诗的界限》，为的是分清文学和造型艺术的界限以促进文艺的发展。

莱辛写《拉奥孔》有明确的针对性，他的创作目的便是要用这部著作反对当时德国文坛诗画不分的现象。

18世纪上半叶德国文坛在古典主义美学影响下，在“瑞士人”统治下，无视诗和画的不同规律。当时诗画不分的现象十分泛滥，文学家们都追随希腊诗人西蒙尼德斯的“画是无言的诗，诗是能言的画”这一教条，遵从罗马诗人贺拉斯的“画如此，诗亦然”的见解。一般人们常说的“诗中有画，画中有诗”，多含褒意，因为这是指“意境”，并不是指用画画的方式去写诗，用写诗的方法去画画，但是西蒙尼德斯和贺拉斯的话是指创作上的诗画一致，而不是指作品的“意境”。

诗画一致或诗画不分的理论主张，在文学领域的实践结果使文坛流行着所谓“描写诗”。描写诗侧重于描写自然景物，即用语言来表达绘画所长于表达的“静态”。这种描写诗必然是词藻的堆砌，毫无生气。这样的作品自然无法反映现实生活，因此也必然阻碍市民阶级文艺的发展，使文学无法成为反封建的战斗工具。

诗画一致论在绘画领域的实践结果则是：在绘画领域内流

行着描绘颂扬封建道德的寓言题材(即用绘画来表达抽象概念)和颂扬封建社会的历史题材(即用绘画来表达情节)。这就是说，当时的绘画领域流行用绘画去表达文学所长于描写的情节和概念。这样，绘画常常成为一种莫名其妙的寓意画和没有文字说明的毫无生气的连环画。它们纯为封建宫廷服务，同样成了市民阶级文艺发展的大障碍。17、18世纪的德国诗人企图用文字来绘画，而画家则试图用绘画来写文章，结果是在文学上出现了缺乏情节的矫揉造作的描写诗，绘画上则泛滥着寓意画、象征画，诗画不分的结果使得文艺不能成为启蒙教育的工具，因此分清诗画界限的目的显然在于为市民阶级文艺的发展扫清前进道路上的障碍，这就是《拉奥孔》副标题的来由。莱辛这部美学论著的书名来历牵涉到一则希腊神话。原来特洛伊的王子巴黎斯诱拐了斯巴达王后海伦之后，希腊组成了联军远征特洛伊，以夺回海伦。联军攻打十年而不能破城。后来联军中的奥德赛想出木马计，始攻克特洛伊，结束了特洛伊战争。当特洛伊人把木马移入城内时，特洛伊日神庙的祭司拉奥孔曾竭力劝阻。因为拉奥孔识破了希腊人的诡计。当希腊人与特洛伊人进行战争时，奥林匹斯山上的群神亦分成了两派，各自帮助一方。特洛伊人拉奥孔这一劝阻触怒了帮助希腊人的雅典娜女神和太阳神，于是当拉奥孔和他的两个儿子在海边祭奠时，雅典娜和太阳神便派了两条大蛇咬死了拉奥孔和他的儿子。

这段故事曾在荷马史诗和罗马诗人维吉尔的史诗《埃涅阿斯纪》中有过描述。公元前50年还有过一个希腊雕刻家以此为题材作过“拉奥孔雕像群”。这就是说诗与造型艺术都曾把拉奥孔作为题材。莱辛即以拉奥孔这一题材在文学中和雕塑中的不同处理，从实际例子出发来具体地证述诗与画在表现方面的界限和特长。

莱辛在考察了拉奥孔在诗与画中的不同处理并进行具体比较后，他发现在维吉尔的诗中拉奥孔被蛇缠紧时的激烈痛苦的

情景被描写得淋漓尽致，而在雕塑中则不然。在维吉尔的作品中，作者还写到了拉奥孔当时放声大叫，两条大蛇紧缠着他的腰和脖子，而在“拉奥孔雕像群”中，拉奥孔未表现出惨叫，只是微启其口，似在喘息，并且大蛇也只绕着他的腿，没有缠着腰部与颈部，此外，诗中的拉奥孔身穿祭司服装，而雕像群中却是裸露着全身。

莱辛认为古罗马诗人和古希腊艺术家对拉奥孔的处理都是正确的，通过这一比较他得出了如下的结论：

（1）造型艺术宜于表现物体之美，它虽能表现丑，但从美的角度出发，却应避免描写丑，而文学艺术长于描写物体之丑，不长于描写物体之美。所以，维吉尔在诗中可写拉奥孔的惨叫，可让大蛇绕其颈、腰，但在造型艺术中则不宜如此，因为一描写其惨叫，则拉奥孔的面貌变丑，若让大蛇绕腰与颈，则破坏了雕像群金字塔式的造型美，美的构图被破坏。莱辛又称，若在造型艺术中让拉奥孔穿着衣服，则艺术家只能表现衣服美，莱辛认为衣服美不能与人体美相比拟，为此，雕像群中的拉奥孔才裸露全身。从这一对比中，莱辛得出第一个结论：美是造型艺术的最高标准。

（2）莱辛又认为，诗长于叙述连贯的动作，长于写所谓“时间上的连续”，即情节，而造型艺术长于描写静止之物，即物体，也就是莱辛所说的“空间中的并列”。

（3）莱辛认为，在一定程度上，诗亦可写物体，画亦可表现情节或动作的连续。他强调指出，当造型艺术要表现情节时，由于画只有一张，雕像只有一尊，因此它只能表现情节发展过程中的一个瞬间，所以画要表现情节时就要善于选择这一瞬间。莱辛指出，这一瞬间应是最有“孕育性的瞬间”。这一瞬间应该最富戏剧性、暗示性，是最能发挥观众想象力的一瞬，能使观众由这一瞬间联想到它的过去和未来，即这一瞬间应该既担负着过去的又孕育着未来的情节。莱辛接着指出，

这一瞬间恰恰不是情节高潮那一瞬,而是“高潮前的一瞬”。莱辛解释说,如选择高潮的一瞬,即意味着情节的穷尽。“要选择最能产生效果的一瞬,而最能产生效果的只能是让想象自由活动的一瞬……到了顶点就到了止境,眼睛就不能朝更远的地方看,想象被捆住了翅膀。”在这里莱辛其实强调了艺术鉴赏过程中发挥鉴赏者的主观能动性及艺术作品“暗示”(不要露,要含蓄)的重要性。莱辛从“高潮前的一瞬”来解释拉奥孔在雕像群中不大喊的原因。拉奥孔雕像群的作者正是选择了高潮前的一瞬,即拉奥孔正想开始大喊前的一瞬,所以拉奥孔在雕像群中的表情是微启其口,他接下去便要喊出一声惨叫。观者似乎在为他的挣扎难受,仿佛听见拉奥孔即将迸发出来的大声惨叫。这样,它的艺术效果比表现出惨叫的那一瞬更大。

莱辛在《拉奥孔》中又认为诗虽长于写情节,但仍可写物及物体的美。不过,莱辛同样强调暗示作用,即从美产生的效果来写美,比如荷马并不直接写海伦的美,而是写她的美给元老们的印象。中国人所谓的“闭月羞花之貌”便是从效果来写美。因此莱辛要求欣赏者不单是被动的接受,他要求欣赏者在欣赏过程中的创造性劳动。

《拉奥孔》指出了诗(文学)和画(造型艺术)的表现形式及擅长描述的对象是不同的,从而打击了当时诗画一致的古典主义宫廷文艺,给主张文艺反映市民生活、反映现实生活的市民阶级文艺的发展创造了条件,所谓“工欲善其事,必先利其器”,这“事”就是创立市民阶级文艺以启蒙人民,这“器”便是文艺武器,分清诗画的界限,这“器”才可能变成为利器,这是《拉奥孔》所起到的历史作用。

莱辛指出了诗长于写情节,这就是说盛行于当时文坛的无生命的干枯浮夸的描写诗(宫廷文艺)应予排除,而情节其实意味着人类生活和社会生活。《拉奥孔》发表的次年(1767),莱辛在《汉堡剧评》中进一步指出:文学反映的社会生活应该是市民

阶级生活。莱辛的《拉奥孔》当然还打击了为封建宫廷服务的寓意画和历史画，因为莱辛已指出绘画不擅长描写寓意和情节。

《拉奥孔》的基本论点符合启蒙运动时期把文艺当做启蒙教育工具这一主旨。分清诗画的界限，目的是为了能表达明确的思想。

《拉奥孔》的局限性也是明显的，即莱辛的美、丑概念多从外在形式出发，在一定程度上可以说莱辛是排除内容来谈美丑的。

《拉奥孔》在文学史和美学史上有着显著的地位。自古希腊以来直至18世纪，美学讨论的主要对象是诗学，莱辛和温克尔曼(顺便提一句，批评温克尔曼用“高贵的单纯和静穆的伟大”来解释拉奥孔雕像群，是莱辛写作《拉奥孔》的直接动机)则把美学探讨的对象扩大到造型艺术。莱辛把诗与造型艺术加以对比考察，这尤其是美学史上的首创。自古以来，美学史多干枯抽象、在概念中兜圈子的理论作品，而莱辛的《拉奥孔》却从具体作品出发来引申出结论，因此引人入胜，很有说服力。

亚里士多德指出了艺术的使命在于“模仿自然”，但并未具体地说明各种艺术在摹仿自然方面的特点与方法，因此莱辛的《拉奥孔》是对前人思想的发展，它解放了当时德国年轻一代作家的思想，使他们扩大了视野，不再受诗即画的传统错误见解的影响。

《拉奥孔》原计划写三卷，后来莱辛只完成了上卷以及下两卷的片断。

我国著名学者、《拉奥孔》的译者朱光潜，另一位著名学者钱钟书，对《拉奥孔》这部美学名著都写过很有见地的评论。

(三)戏剧理论家莱辛：莱辛在德国文学史上第一次提出了现实主义文艺理论原则，《汉堡剧评》(Hamburgische Dramaturgie，1767～1769)使莱辛成为德国文学史上现实主义文艺理论的奠基人。

1767年4月间，汉堡的一些商人筹办民族剧院，他们约请莱辛担任剧院的戏剧评论人，莱辛欣然前往，因为他正有建立民族剧院的愿望。莱辛为剧院的每次演出写评论，共评论了剧院的52次演出，计104篇评论文章。剧院开办一年后即倒闭，莱辛建立民族剧院的愿望也告破灭。但是他为剧院演出所作的这些评论却成了宝贵的文化遗产，1769年莱辛把它们整理成册，题名为《汉堡剧评》。

莱辛创作《剧评》的动机是为德国建立民族戏剧提供理论基础。莱辛认为文学是启蒙的工具，而戏剧直接与民众接触，尤其具有宣传教育作用，莱辛决心使舞台成为宣传和教育的场所。

这104篇文章虽是评论当时的演出，零碎而不系统，但就整体而论，这部《剧评》却有破有立。它既批评了当时戏剧界的落后状态，又指出了文坛剧坛的努力方向。作为新兴的市民阶级在意识形态上的代表，莱辛破的是封建的古典主义清规戒律之旧，立的是现实主义文艺理论之新。

莱辛指出当时剧坛的落后最主要表现在：德国没有自己的民族内容的剧本。在剧院的演出计划中，三分之一是法国剧本，另有三分之一是法国剧本的改编本。

《剧评》更有意义的部分在于“立新”方面的内容，它散见于诸篇，归纳起来可以总结为如下几点：

(1) 首先，莱辛提出了戏剧(即文学艺术)应该起教育作用，并指出创作者应该有明确的目的——这是莱辛文艺理论的基本出发点。他认为，“天才和匠人的区别在于创造有无目的，或模仿有无目的”（第34篇)。那么“目的”应该是什么呢？“在于教训我们什么事情应该作，什么事情不应该作，使我们注意善恶正邪的特征”（第34篇)。“剧场应该成为我们的道德世界的一所学校”（第2篇)。用我们现在的术语来说，莱辛要求文学艺术作品应具有思想性、教育性。

（2）莱辛遵循亚里士多德的“模仿”说，认为文学艺术要起到教育作用就必须真实地模仿“自然”。莱辛说，这“自然”便是市民阶级生活，而不是宫廷生活，因为他认为宫廷不是“模仿自然”的地方，“自然”不包括宫廷。莱辛又说，帝王将相的命运并不能感动人，只有处境与我们市民阶级相近的人的命运才能打动我们的心灵。“公侯们和英雄们的名字能够给一个剧本以华丽和威严，但它们不能使人感动。周围环境和我们的环境最接近的人的不幸，自然会最深地打动我们的灵魂，如果我们同情国王，那么我们就不是把他当做国王，而是把他当做一个人来同情”（第14篇）。这里，莱辛表明了他的反封建意识以及为市民阶级在舞台上争一席之地、要求文艺为本阶级服务的强烈愿望，这就是莱辛主张的市民戏剧理论。

（3）莱辛认为文学艺术“模仿自然”（写市民生活）时不能表面化，必须写出生活中的本质方面，这才能起到真正的教育作用。他说，“自然中的一切都是相互联系着的：一切事物都是交织在一起的，互相转换和转变的”（第70篇）。他劝告诗人不要成为“眼前印象的俘虏”。他说：“当我们看见一个重大的动人的事件，而另有一个无关紧要的事件与之交织在一起时，须尽可能避免后者分散我们的注意力，我们要把后者置之度外。如果在艺术中发现我们在自然中希望去掉的东西，我们必然感到厌恶”（第70篇）。总之，莱辛要求作品反映社会生活中的本质方面。

（4）那么文学艺术通过什么去反映自然中的本质方面呢？莱辛说，通过人物性格，而这种人物性格塑造又必须融合在人物所处的具体环境中。莱辛写道：“在剧院里我们不要去管这个或那个角色做了什么，而是具有一定性格的人在特定的环境里将要做什么”（第19篇）。文艺理论家把这句话看作莱辛美学的基本原则。莱辛的这一原则很自然地使人想起恩格斯1888年给哈克纳斯的信中为现实主义所下的经典定义。

在《剧评》中，莱辛还详细分析了亚里士多德的戏剧原则，批评了古典主义对亚里士多德的曲解，尤其对"三整一律"进行了探讨，莱辛反对古典主义所规定的时间与地点的统一，认为这样的规定束缚了戏剧创作。莱辛还对"净化"作了解释。莱辛认为悲剧的主人公不应是完美无缺的人，也不应该是一个十恶不赦的坏蛋，因为悲剧要起到净化(教育)作用必须通过在观众心中引起两种感情，即恐惧与怜悯。此外，莱辛还在《剧评》中探讨戏剧语言，主张戏剧语言应自然和接近生活，反对语言的矫揉造作，并研究了戏剧创作和表演方面的具体问题，如历史剧与虚构，戏剧演员的理智与激情，手势、感情与语言等等。

理论为实践指明了道路，莱辛的《汉堡剧评》为德国现实主义文艺创作，为启蒙时期的德国文学奠定了理论基础。

《汉堡剧评》像《拉奥孔》一样，也有着比较明显的理论上的局限性，这主要表现在作者把人性、心理、道德抽象化。莱辛把人的心理都看作是一样的，他否定了人的心理状态、心理因素所含有的社会色彩。

(四)剧作家莱辛：莱辛的戏剧创作体现了他的戏剧理论原则。莱辛的戏剧作品主要有三个，即《密娜·封·巴尔赫姆》(Minna von Barnhelm, 1767)、《爱米丽娅·迦洛蒂》(Emilia Galotti, 1771)和《智者纳旦》(Nathan der Weise, 1779)。

从1760年起，莱辛为布雷斯劳一位普鲁士的将军当秘书数年。在这几年中，莱辛有机会亲眼目睹普鲁士军国主义的种种卑劣行径。《密娜》一剧便是在普鲁士将军那里供职时的生活体验基础上完成的。

《密娜》的故事发生在1763年七年战争期间，情节发生在一个白天，地点发生在普鲁士的首邑柏林的一家旅店里，叙述的是一个爱情故事，即普鲁士军官台尔海姆和萨克森贵族小姐密娜的爱情误会与团圆。因此这一剧本实际上运用的是三整一

律，但莱辛运用得十分自然，地点与时间的统一完全服从于情节的制约，而不是让地点和时间制约了情节。

普鲁士军官台尔海姆少校在七年战争期间曾进驻萨克森某城市，他接到普鲁士政府的命令，要向当地居民征集一笔款项作为战事特种税收。台尔海姆为人正直，见到当地民穷财尽，便自己垫出尚缺的款项，于是萨克森人给他一张支票，待将来和平后，台尔海姆可凭此支票在战争赔款中扣还。他的这一举动使这个城市免受了普鲁士更为残酷的掠夺，也博得了密娜小姐的爱情，他们终于交换了订婚戒指，不过战争的延续又使他们重新分离了。战后，当台尔海姆凭支票要取回垫款时，却遭到了他人的指控，说这笔款子是萨克森人在战时给台尔海姆的贿赂。普鲁士国王接得这一指控后便把台尔海姆遣散回家。剧本开始时，台尔海姆遭到解职，穷困潦倒地与他的最后一个仆人寄宿在柏林一家旅店里。这时恰恰萨克森小姐密娜也从德累斯顿赶来寻找音讯杳然的未婚夫台尔海姆，并且也无巧不成戏地投宿于这家旅馆。经过作者的巧妙安排终于使密娜和台尔海姆会了面。台尔海姆一方面喜出望外，另一方面觉得自己穷困潦倒，受到诽谤后名誉扫地，已不配作密娜的未婚夫，因为他认为高贵的密娜应该有一个体面的丈夫，于是他坚持解除婚约，但密娜坚信台尔海姆的为人，她拒绝台尔海姆的建议，并且只好施计。经过一场爱的嬉戏后，有情人终成眷属。最后，台尔海姆也从普鲁士国王腓特烈二世处得到一封信，信中说，所谓台尔海姆贿赂一案真相已大白，台尔海姆的名誉应予恢复，并请他到军中复职。不过台尔海姆却从中吸取了教训，不愿再去普鲁士军队供职了。

这个剧本的意义何在？主题思想何在？过去资产阶级文学家认为，这个剧本是莱辛对普鲁士国王腓特烈二世的歌颂，因为最后国王给台尔海姆查明了案情并为他恢复了名誉，还请他复职，由此得出结论说，莱辛把普王腓特烈二世看作开明国王，

是贤君。

梅林在他的名著《莱辛传奇》中对这种曲解严加驳斥。梅林说："密娜的故事完全是对腓特烈政权的一个尖锐的讽刺。"又说，"与其说这部喜剧是对腓特烈二世的歌颂，倒不如说是鞭笞了专制制度最致命的地方。"为什么这出戏不但不是对普王的歌颂反而是对腓特烈政权的一个尖锐的讽刺呢？这主要是因为莱辛在剧中揭露了普鲁士在七年战争时对萨克森的掠夺。剧中分属战争双方的一对情侣的爱情说明了莱辛对七年战争的看法：这场战争与人民的利益毫无关系。七年战争结束后，普王曾遣散了大批市民出身的军官及士兵，在军队中只留下普鲁士贵族。在这种情况下，事实上根本不存在市民军官复职的事。普王在战时需要炮灰便招收市民，战争一结束就把他们遣散。莱辛写了普王根本没有做的事或根本不可能做的事，这不是一个尖锐的讽刺吗？当台尔海姆接到普王腓特烈二世的信时，台尔海姆不但不表示感动或感激涕零，反而说："为大人物服务是危险的，并且不值得为此去忍受由此招来的辛苦、束缚和屈辱。"这里"大人物"暗指的便是普鲁士国王。这难道还是对普王的歌颂吗？如果作者真有歌颂之意，那就该让台尔海姆在接到普王的信后一面表示对普王感激涕零，一面兴奋地再去军中复职才是。

怎样解释梅林说这个剧本"鞭笞了专制制度最致命的地方"呢？这"最致命的地方"又是什么呢？这最致命的地方便是普鲁士的军国主义。普鲁士的军国主义是普鲁士专制制度的支柱。莱辛通过台尔海姆之口指出了人们应该在什么时候去打仗。台尔海姆说："一个人必须为保卫祖国或出于热爱他所斗争的事业去当兵。没有目标，今天到这里，明天又到那里去当兵，那像是一个浪游的屠夫，而不是别的。"普鲁士要进行军国主义扩张，必须有大批炮灰，普鲁士在与外国和与奥地利的争夺中，谈不上是保卫祖国。所以莱辛让台尔海姆说这样的话，

实在是切中时弊的。

从艺术性来分析，《密娜》也可以列入世界古典名剧的行列而毫无愧色。全剧矛盾和情节的出发点——这对情侣相互爱慕，但台尔海姆却要回避密娜、坚持解除婚约这一戏剧契机，作者一直到第四幕才交代，因此读者(或观众)始终处在悬念之中。在结构上莱辛没有平铺直叙，而是把一开头应予交代的放到了后面，但人们感到自然而不勉强。剧本的语言风趣幽默，情调十分明朗，充满喜剧色彩，在运用三整一律方面也十分成功。《密娜》鲜明地体现了《汉堡剧评》中的现实主义理论原则。

这一剧本在德国文学史上有着突出的地位。它是德国文学史上第一部具有民族内容的戏剧。剧本叙述的是德国七年战争的事情，而七年战争正是当时的"时事"。莱辛直接从本国的、当代的社会事件中取材来反映现实并获得成功，这在德国文学史上是第一次。剧本完全反映了市民阶级(以台尔海姆为代表)的思想意识。贵族小姐密娜从人品出发选择对象，不考虑对方的社会地位，即使在她知道台尔海姆已穷困潦倒并遭遣散之时，她也执意要履行婚约，因此她实际上已背叛了自己的贵族阶级而体现了市民意识。德国的喜剧很少，成功的更属凤毛麟角，而《密娜》二百多年来一直在德国舞台上盛演不衰，可见它受人民欢迎的程度。

莱辛的第二个著名剧本，也是他最出色的剧本是市民悲剧《爱米丽娅·迦洛蒂》。

民族剧院倒闭后，莱辛离开汉堡来到小城沃尔芬比特尔，在那里他给一个公爵作私人图书馆管理员。《爱米丽娅·迦洛蒂》便是这一时期的创作成果，它于1756年起草，1771年才告完成。

剧本的情节取自古罗马的一个传说。传说古代罗马住着一个诚实的公民名叫维奇尼乌斯，他的女儿维吉尼亚美丽动人。一位名叫阿比乌斯·克劳迪乌斯的执政官，企图滥用权力强占

维吉尼亚，但未能如愿以偿，于是便制造了一个阴谋。他收买了一个诬告人，让他声称维吉尼亚是他的女奴的女儿，因此在法律上维吉尼亚应该属于他。案件到了克劳迪乌斯那里，他以法官的身份审理了案子，把维吉尼亚判给了诬告人。维奇尼乌斯眼见自己女儿无辜被人诬告，有被污辱的危险，于是他拿起一把匕首刺死了自己的女儿，并拿着血淋淋的匕首走遍全罗马，控诉克劳迪乌斯的阴谋，并号召民众起来推翻执政官。后来民众终于起来，克劳迪乌斯遭到放逐。

莱辛的《爱米丽娅·迦洛蒂》利用了古罗马这一权贵强占民女的传说，但是却给这一传说注入了新时代的精神与内容，并在情节上也作了改动和补充。

《爱米丽娅·迦洛蒂》的情节发生在中世纪分裂的意大利一个名叫古斯塔拉的封建公国里。公国的青年亲王孔萨迦倾心于一个叫爱米丽娅·迦洛蒂的美丽少女，却苦于没有接近的机会。爱米丽娅的父亲、上校奥多阿多对女儿管教甚严，爱米丽娅深居简出，因此亲王无法找到亲近的机会。一天，孔萨迦从他的亲信侍卫长马利奈利处得悉，当天爱米丽娅将要与一位名叫阿皮阿尼的伯爵结婚。孔萨迦听到这一消息后神情沮丧，绝望地请求诡计多端的马利奈利设法阻止他们的婚礼，并使爱米丽娅落入自己之手。马利奈利于是想出一个恶毒的计谋：他先去请了一批强盗，在爱米丽娅与阿皮阿尼回乡间别墅结婚的路上，命这帮强盗袭击他们的马车，枪杀阿皮阿尼，另一方面又让亲王派人从强盗手中把爱米丽娅等人救出，并把爱米丽娅等人带到遭劫地点附近的孔萨迦的行宫里。这样，爱米丽娅实际上已落入亲王的手心。爱米丽娅在亲王的行宫里预感到自己的厄运，求亲王可怜。亲王假仁假义，表示一定要追究这一事件，并对爱米丽娅伪表同情，声称要保证爱米丽娅的安全。这时，亲王的目的似已达到，因为绊脚石阿皮阿尼已不复存在，爱米丽娅也已落入自己的罗网。就在这时，在亲王的行宫里出现了一

位名叫奥西娜的伯爵夫人，她本是亲王的情妇。她目睹此情此景，立即看穿了亲王要强占爱米丽娅的阴谋。于是她向爱米丽娅现身说法，详述自己被亲王霸占又被亲王抛弃的命运。爱米丽娅的父亲这时也感到厄运将临，为了确保自己女儿在道德上的完美和贞洁，为了使女儿在强权面前免受污辱，他毅然答应女儿的请求，亲手杀死了女儿爱米丽娅，全剧便在这血泊中结束。

《爱米丽娅·迦洛蒂》的情节虽发生在中世纪分裂的意大利某个封建公国，但当时的观众都明白这一小国暗指当时分裂的德国的任何一个小邦。剧本的政治性首先表现在它揭露了封建专制君主的暴虐。在第一幕第一场里，亲王任意地批准一个名叫爱米丽娅的女子的种种请求，只因为她的名字与他倾心的女子相同。在第一幕第八场中，亲王任意地批准死刑，却连看也不看一下判决书，因为一个亲王操着每个人的生死大权。当然，这一悲剧的结局本身便是对封建专制君主为所欲为的有力控诉。这些封建君主为了满足个人的私欲是不择一切手段的，但表面上却依旧要维持假仁假义的面貌。

其次，这一剧本的结局表明当时德国市民阶级还只能在所谓道德领域里追求胜利。爱米丽娅通过被父亲杀死保持了贞洁，从而表明新兴市民阶级在道德上战胜了腐朽的封建君主，表明在精神领域里，新兴市民阶级比腐败的封建主远为高尚。这种道德领域内的胜利只能说明德国市民阶级的软弱，因为他们还没有魄力去追求政治上的胜利，因此，奥多阿多的匕首只能对准自己的女儿，而没有想到去对准亲王——封建权势的化身。

如果把法国资产阶级大革命前夕法国作家博马舍的《费加罗的婚礼》和莱辛的《爱米丽娅·迦洛蒂》加以比较，我们立即会发现两者的区别是极鲜明的。前者是喜剧，理发师费加罗和苏珊娜最终战胜了阿尔玛维瓦伯爵，有情人终成眷属。全剧乐观

明朗，充满了法国新兴市民阶级战胜封建势力的必胜信心。后者却是悲剧，德国的市民阶级只能用死去抵御封建主的为所欲为。这两个作品迥然不同的结局反映了当时德、法两国市民阶级的不同状况。

《爱米丽娅·迦洛蒂》的结局常引起人们的责难，因为罪人并未得到惩罚。可是莱辛在当时德国市民阶级还很软弱的现实里，怎能设想出一个革命变革的结局呢？莱辛只能为被迫害者塑造一个道德上的胜利。

剧本体现了莱辛在《剧评》中的论点，即通过反映社会生活使戏剧起教育作用，从纷繁的社会现象中抓住社会生活的本质，这本质便是新兴市民阶级反封建的斗争。

莱辛的抽象的道德概念，以及戏剧要达到对观众在道德上的教育(净化)作用就必须引起观众恐惧与怜悯的观点，也在剧本中得到体现。

莱辛认为，必须使悲剧的造成不只是由于悲剧主人公所处的环境，还由于主人公自身存在的弱点和缺点，前者是铸成悲剧的客观原因，它引起观众对主人公悲剧命运的同情(怜悯)，后者是悲剧形成的主观原因，它引起观众自身的恐惧，让观众从悲剧结局中警惕自身不要有悲剧主人公的这种弱点和缺点，免得自己日后造成悲剧。莱辛认为，若是悲剧的结局纯粹是由于客观环境(客观因素)，那么悲剧结局只能引起观众对环境的憎恨，只能让观众去抱怨主人公命运不佳，这就不会使观众在道德境界上提高一步。因此莱辛主张悲剧主人公不应该是一个完美的人，当然也不应该是坏蛋，因为坏蛋有一个坏的结局是不可能引起观众的同情和怜悯的。

莱辛这一主张实际上是对道德教育的十分形式主义的理解。这一理论对《爱米丽娅·迦洛蒂》的反封建意义起了削弱作用。爱米丽娅的悲剧结局纯由于客观环境(封建专制主义)造成，使观众抱怨、憎恨封建专制主义，使观众认识封建贵族本质，这

就已经达到了教育目的和反封建的目的。可是莱辛在第五幕第七场里加上了主人公主观方面的弱点。爱米丽娅在要求父亲杀死自己，以免受亲王污辱时说："诱惑是真正的强权。爸爸，在我的血液里有着每一个女人都有的青春的热血。我的感觉也是每一个女人都有的感觉。我什么也不敢担保。我什么也靠不住……"这篇自白表明，爱米丽娅并不怕王子的强权，却怕自己经不起诱惑。这一添加上去的"主观因素"显然出于作者对人性的考虑。

《爱米丽娅·迦洛蒂》是德国文学史上第一部具有强烈反封建意识的剧本，它大大影响了70～80年代狂飙突进时代的青年作家，在大胆地反封建专制主义方面，狂飙突进作家的主要代表人物或多或少都继承并发扬了莱辛的精神。剧本的真正价值在它一出版时便为当时的先进知识分子所认识，比如赫尔德曾因此称莱辛是"大丈夫"，还建议在这剧本的扉页写上矛头对准封建君主的字句："好好学习一下，在警告你们呢！"青年歌德认为这一剧本唤醒人们起来反抗暴虐的专制政权。

剧本结构紧凑、精练，从矛盾冲突到悲剧结局可谓一气呵成。剧情紧紧围绕亲王要霸占爱米丽娅而展开，无任何的节外生枝。剧本的语言对白也质朴自然，整个剧本情调压抑，尤其是爱米丽娅父女之间的对白，更体现出悲剧气氛。

在评论这部剧本时，我们不妨借用杜勃罗留波夫评价奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》时所用的话，《爱米丽娅·迦洛蒂》是封建专制的德意志"黑暗王国中的一线光明"。

莱辛的最后一个剧本是诗体剧《智者纳旦》。《智者纳旦》也是莱辛在沃尔芬比特尔任公爵的私人图书馆管理员时写的，莱辛担任这一职务直至1781年去世。

这部剧本是莱辛与汉堡一位名叫葛茨的正统牧师进行宗教争论的产物。莱辛反对葛茨排斥其他宗教、认为只有基督教才是正统的宗教偏见，曾写有专文《反葛茨论》(Anti-Goeze)。他

当时寄人篱下，公爵为了息事宁人，不允许莱辛再写争论文章。于是莱辛不得已又拿起了戏剧这一启蒙教育的工具，来表达他对宗教信仰自由的见解。正像莱辛在给一位名叫艾丽泽·莱玛罗斯的教授女儿信中所说的那样，"在我旧日的讲坛上，至少在剧场里，能让我不受干扰地讲道"。

《智者纳旦》的故事发生在十字军东侵时代的耶路撒冷。第三次十字军东侵时，一个青年圣殿骑士在耶路撒冷被苏丹萨拉丁俘虏，并判处死刑。这位圣殿骑士在剧中代表基督教，萨拉丁则代表伊斯兰教。后来萨拉丁发觉这位圣殿骑士和他已故的哥哥阿萨特十分相似，于是便对他加以赦免。一天，这位圣殿骑士从火里救出了一个名叫莱霞的女孩。莱霞虽是基督徒之女，但从小在犹太人家庭长大，自幼受犹太教的熏陶，因此她在剧中代表犹太教。莱霞从小被犹太富商纳旦收养。纳旦是一个十分宽宏大量的人，虽然他的妻子和七个儿子都是被基督徒杀死的，可是他的博爱与人道精神还是促使他收养了基督徒之女。剧本开场时，正是纳旦从东方做生意返回耶路撒冷，家中女佣达雅向纳旦叙述家中失火及一位圣殿骑士从火中救出莱霞之事。纳旦十分感恩，终于找到了救出莱霞的圣殿骑士，之后两人成了莫逆之交。剧中的另一情节线索是纳旦和苏丹萨拉丁的故事。萨拉丁听说纳旦十分聪明，有智者之称。另一方面他连年用兵，国库空虚，想乘机召纳旦入宫借款。萨拉丁向纳旦提出什么宗教是真正的宗教的问题(第三幕第五场)，这一场构成了全剧的思想核心。纳旦并没有直接回答什么宗教和戒律最真实的问题，而是通过讲述一个戒指的故事，让苏丹自己去得出结论。这个戒指故事是这样的：传说古代东方有个人，他有一个戒指是无价之宝，这个戒指有神奇的力量，谁占有它便会得到上帝和众人的爱。这个神秘的戒指代代相传，只有父亲最宠爱的儿子才能得到，戒指的获得者便成了一家之长。可是传到某一代，父亲有三个儿子，他都十分宠爱，于是父亲请最好的工匠

做了两个假的。戒指做成后，连匠人自己也难分真伪。父亲临死时，分别给每个儿子一个戒指。父亲死后，每一个儿子都想做家长继承遗产，吵闹不休，于是诉讼到律师那里。这位律师却是一个明白事理的人，他问三人中的每一个人最爱谁。不料每一个人都默然，因为他们爱的只是自己。于是律师笑道："哦，你们三人都是受人欺骗的骗子！你们的三枚戒指都不是真的……你们每个人都应该把自己的戒指当做真的，每个人都应努力显示自己的戒指的力量，那么千年之后，会有一个智者坐在律师席上作出他的判决。"

律师的意思是：既然戒指能够使占有者获得神与人的爱，那么只要通过戒指占有者自己的行动来博取神与人的爱，这枚戒指便是真的了。因此律师的意思便是三个都可以是真的，也都可以是假的，这三个戒指象征了三种宗教。这里，莱辛表明了他对宗教信仰自由的见解。他认为三种宗教实际上都没有区别，莱辛对三种宗教实际上抱漠不关心的态度。莱辛对任何一个宗教都无偏袒，只希望各种宗教以其行动来实现其教义（重要的是行动），这样就会有人来信仰，就会得到众人的爱。

在《智者纳旦》中，莱辛对宗教问题提出了启蒙时期的宽容原则。主张各宗教应相互忍让，互不攻击，更不能因信仰而导致战争。在莱辛之前，欧洲已进行了大量以宗教为外衣的战争，如十字军东侵，三十年战争……这些战争对德国的统一起了破坏作用。当然，莱辛提出的"宽容"并不能制止"宗教战争"的发生，这一原则也无助于德国的统一。不过，莱辛的这一主张在当时毕竟具有进步性，它至少否定了天主教的正统地位。

萨拉丁听到纳旦这番回答后连声夸纳旦不愧为智者，于是两人成为挚友。那位圣殿骑士自从救出了莱霞后，就对莱霞产生了爱情，然而由于宗教信仰不同而不可能结婚，圣殿骑士对此深感苦闷。后来经过纳旦、萨拉丁和萨拉丁的姐姐西达证实，

才弄清莱霞与圣殿骑士本系兄妹，并且都是萨拉丁的哥哥阿萨特的子女，也就是萨拉丁的侄儿侄女。原来他们都是一家人，于是全剧在皆大欢喜的大团圆中结束。

这一骨肉大团圆的结局寓意是不言而喻的，即人们的信仰虽然不同，莱霞、圣殿骑士和萨拉丁各自代表犹太教、基督教和伊斯兰教，然而人类本是大家庭，大家原系亲兄弟，“本是同根生，相煎何太急”，基督教不应该排斥其他宗教，人类更不该因为信仰不同而进行纷争甚至战争。

这一结尾表明了莱辛崇高的博爱思想。只是这样漫无边际的博爱理想在阶级社会中无法实现，它虽理想却不现实。人类之爱只有在全世界进入无剥削无压迫的社会时才有可能。所以梅林在《莱辛传奇》中评论这一剧本时说：“在莱辛的晚期，他对‘呆滞的世界的反抗’只寄托于一种理想的人道主义，这表明他离唯物主义的世界观还很远。”

剧中关于萨拉丁请犹太富商纳旦进宫帮他解决财政困难及戒指比喻一节，莱辛取材于薄迦丘《十日谈》中第一天的第三个故事，但莱辛加上了三个儿子去律师那里及律师的判断这一内容，而这添加的一段内容正是剧本的主要思想所在。

我们从莱辛创作活动中可以看到，他一生不懈地为建立民族文学而奋斗。在中外文学史和艺术史上，伟大的文学家和艺术家必然是民族的。莱辛为建立民族文学而进行的无畏斗争鲜明地体现了他的继承革新精神。莱辛一生穷困潦倒，他虽然为演员、剧作家的生活待遇而呐喊，自己却不得不任将军秘书，公爵私人图书馆管理员等卑微的职务以维持生活。他虽贫穷，但一生的创作从不去迎合宫廷贵族的需要。莱辛目光远大，人品高尚，诚如海涅所说，莱辛不愧是一个“伟大的德国人”。

第五节　德国启蒙运动时期的洛可可文学

“洛可可”风格原发端于法国，这一文艺风格产生于巴罗克和古典主义之间。它本质上是宫廷文艺和贵族文艺，因为它的内容和形式主要适应了宫廷贵族的需要。在内容上洛可可文学描写饮酒与爱情，描写贵族的悠闲生活和谈情说爱以及他们如何沉溺于享乐等，形式上讲究雕琢纤巧，具有华丽香艳的贵族气派。洛可可最早出现于建筑、绘画领域，后来延伸至音乐、文学领域，并由法国蔓延至欧洲其他国家。

欧洲各国由于历史情况不同，因此各国洛可可文学的内容也有所不同。此外，虽同属具有洛可可风格的文学家或艺术家，但各人在作品中所表现出来的世界观亦有差异，比如法国洛可可画风奠基人华托就与宫廷画家布歇不一样。前者所描绘的宫廷生活表明画家是一个旁观者，后者所描绘的却证实画家是参与享乐者，后者的画要比前者“香艳”得多。

德国18世纪中叶的洛可可文学主要是把情感从长期严格的宗教桎梏下解放出来，并把生活当做理性的内容。德国洛可可文学把情欲、享乐、饮酒、爱情、友谊、社交生活及大自然等内容都作为文学描写的对象。一部分洛可可文学作家在歌颂欢乐与享受的同时，又歌颂理智，因此德国的洛可可文学除了一部分适应宫廷需要外，还有一部分却是市民阶级为自己的需要而创造的。

德国洛可可文学的代表人物是维兰德、青年歌德、诗人哈格道恩、盖勒特、格莱姆和盖斯纳等，主要代表是维兰德。维兰德是个比较复杂的作家，我们不能因为他是洛可可文学的主

要代表而鄙薄他，因为他的小说的主要内容表达了启蒙思想。歌德在莱比锡求学时代的创作亦属于洛可可风格，这方面的代表作是他的《情人的脾气》(Die Laune des Verliebten, 1767)。洛可可文学的形式一般比较小巧，如诗体故事、田园诗、牧童剧等。由于洛可可文学经常歌颂饮酒与爱情，这是古希腊诗人阿那克里翁诗派经常写的主题，因此，洛可可文学中的阿那克里翁诗派成了洛可可文学的重要内容。

哈格道恩 (Friedrich von Hagedorn, 1708～1754) 是比较典型的洛可可诗人，他的诗歌语言不矫揉造作，内容却千篇一律，不过除歌颂饮酒、爱情、风景之外，他也赞美生活的欢乐。他写过一些"道德诗"表明他的市民意识。从 1773 年起他担任汉堡一家英国商行的秘书，在商业兴隆的汉堡他如鱼得水，尽情歌唱欢乐的生活。哈格道恩还写了不少诗体寓言，从语言的完美性上可以看出他受了17世纪法国寓言家拉封丹的影响，但哈格道恩的寓言并不像拉封丹或伊索那样富有教诲和道德色彩，虽然有些寓言诗批评了宫廷的不道德和富有者的专横，但总的说来缺乏社会批判的内容。哈格道恩的寓言诗重在用幽默的语言叙述动物故事。富有道德教诲的寓言是格莱特的擅长，对社会进行尖锐批判则更明显地体现在莱辛的寓言里。

当时最典型的阿那克里翁诗人是格莱姆 (Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 1719～1803)、乌茨(Johann Peter Uz, 1720～1796)和葛茨(Johann Nicolaus Götz, 1721～1781)，这三位诗人都翻译过阿那克里翁的诗，并以阿那克里翁和哈格道恩为榜样进行创作。他们的诗内容狭隘，置社会矛盾于不顾，一味歌颂醉生梦死，鼓吹及时行乐的享乐哲学。格莱姆写道："喝吧，吻吧！瞧，今天还有机会！谁知道明天你将在何方？……"这些诗人应该说在文学史上起了消极作用。

瑞士田园牧歌诗人盖斯纳 (Salomo Geßner, 1730～1788) 的作品也属于洛可可文学之列。他的诗因为语言优美和富于音

乐性而流传于全欧洲。他的诗歌内容多半描绘和平宁静的田园景色，表达了作者对大自然的热爱。盖斯纳不仅用诗也用有韵散文描写四季景色，他的作品交织着洛可可风格的情欲和甜蜜的柔情。盖斯纳还是一名出色的风景画家，他常用自己的铜版画为自己的诗作插图，并用雅致的花边为他的诗行作边框。

不少文学史虽把盖勒特（Christian Fürchtegott Gellert, 1715～1769）列入洛可可文学家之列，但就其作品内容而论，盖勒特并不是一位纯粹或典型的洛可可诗人。

盖勒特出身于萨克森贫穷的牧师家庭，曾在莱比锡大学攻读神学、文学和哲学。经过多年的努力，他36岁时便做了莱比锡大学的文学教授。大学生们非常欢迎他的课程，特别是他的道德哲学课。盖勒特以写寓言闻名于文坛，但他也写感伤主义的长篇小说和“流泪的喜剧”。盖勒特的寓言雅俗共赏，传说一个农民曾拉了一大车木料到他的家，赠送他作为对他所写寓言的感谢。歌德在自传《诗与真》里也写到盖勒特当时在莱比锡各阶层人民中享有崇高威望。他的寓言和故事是当时德国人民除《圣经》外最爱读的作品。

盖勒特的作品交织着优雅的趣味、享乐哲学、理性主义、宗教虔诚、道德教育和感伤情绪。盖勒特是当时著名的文学杂志《不来梅文集》的编辑，他的不少诗、故事和寓言首先是在这一杂志上发表的，主要作品有《寓言和故事》(Fabeln und Erzählungen, 1746～1748)、长篇小说《瑞典伯爵夫人封·G的生活》(Das Leben der schwedischen Gräfin von G., 1748）和《宗教颂歌和歌曲》(Die geistlichen Oden und Lieder, 1757)等。

盖勒特以他的语言优雅闻名，这也是洛可可文学的语言特色之一，此外，盖勒特的文学用语明确、自然，风格纯净，表达思想不转弯抹角，这又符合启蒙运动的文字风格。寓言《盲人和跛子》(Der Blinde und der Lahme) 叙述一个跛子在街上遇到了一个盲人，盲人十分高兴，因为跛子可以为他领路，跛子

则发现盲人的双肩健康而结实，于是两人相互帮助。《拉车的马》(Das Kutschpferd)则歌颂社会底层人民，批判无所事事的高贵有闲者。作者教训高贵者说，你们的优越地位是建筑在低贱者的勤劳基础上的，并且说，只要低贱者受到教育就会与你们一样，又说世界完全可以没有你们，却不可能没有低贱者，充分表达了他对人民的同情。盖勒特的寓言还揭露封建宫廷生活的堕落，警告读者不要把爬到社会的上层作为奋斗目标。他说，职务越高奴性就会越足。盖勒特的寓言还常提醒人们讲求良心，并把这良心建筑在宗教基础之上。盖勒特的道德座右铭便是："人啊，为他人的幸福而作出贡献吧！"这是他的寓言《贫穷的船夫》(Der arme Schiffer)中的话。作者在他的寓言中不是强调干枯的说教而是尽力引起读者的同情心，因此他的寓言情感色彩远远超过教诲色彩。盖勒特的喜剧也同样着意于引起观众的同情和感情共鸣，强调进行情感教育。就此而论，他的作品完全体现了德国启蒙时代文学的特色。

盖勒特唯一的长篇小说《瑞典伯爵夫人封·G的生活》，在内容上显然受了英国理查逊的感伤主义家庭小说《帕美拉》的影响。理查逊在他的小说里，常用打动读者感情的方式描写市民阶级的高尚道德如何战胜贵族阶级的腐朽堕落。在结构上，盖勒特的这部小说也深受英国笛福的《鲁滨孙飘流记》的影响。作者在《瑞典伯爵夫人》中描写了主人公许多冒险的经历，写了奇特的爱情故事，并把情节的背景放到全欧洲，从德国、荷兰、英国一直到俄国西伯利亚。不过，这部小说始终有一个基本的情节线索，而不是随心所欲地胡编乱造。

小说采用年老的伯爵夫人回顾过往一生的第一人称倒叙手法。伯爵夫人出生在贵族之家，双亲过世后，她在亲戚家长大，这位亲戚给她早期启蒙时代的教育，并引导她过合乎道德的健康生活。16岁时她与在瑞典军队中当上校的瑞典G伯爵结了婚。G伯爵婚前曾和一个名叫卡洛琳娜的女子同居并生有一

男一女，后来据说女儿死了。因为卡洛琳娜不是贵族出身，所以伯爵出于门第考虑没有与她结婚。不久伯爵应召入宫，伯爵夫人也随同前往。伯爵夫人的美貌引起了整个宫廷的赞叹，也点燃了在宫中有影响的王子封·S的情欲之火。伯爵去军中任职后，早已有婚约的王子便不断向伯爵夫人求爱。伯爵夫人的严肃拒绝导致了王子的报复和嫉妒，于是他将伯爵逐出宫廷，又乘国家与波兰冲突之际让伯爵去前线镇守一个危险的军事阵地。伯爵丢失了阵地，招致军事上的一连串失败，因此被军事法庭判处死刑。伯爵夫人在伯爵的朋友R先生和卡洛琳娜的儿子卡尔松的陪同下亡命荷兰。伯爵夫人终于和高尚的R先生产生了爱情，便第二次结了婚，并且一度生活得很幸福。过不多久，早已被判了死刑的伯爵竟从俄国的俘虏营逃回，也到了荷兰，并找到了伯爵夫人。两个男子都爱伯爵夫人，但是R先生受道德和理智的支配，让伯爵与其夫人重新团聚。经历了生离死别的伯爵夫妇重新在荷兰团聚，并改名换姓，他们常常帮助穷人、病人和不幸的人。伯爵夫妇后来陪朋友去伦敦，不料在那里遇到了他们的宿敌——封·S王子。但是王子已对他过去的行为表示悔恨，双方竟相互和好。不久后，伯爵身患重病去世。王子于是向伯爵夫人再度求婚，伯爵夫人仍然拒绝，而答应与R先生结婚。R先生不久也过世，伯爵夫人依然坚定地拒绝王子的求婚。这是一部反映市民阶级喜怒哀乐和生离死别的家庭生活的小说，它鞭笞了封建宫廷的道德堕落(王子为代表)，赞美婚姻问题上的高尚和感情的自我克制(R先生为代表)。作者认为，只有理性和道德才会给婚姻带来幸福，这也是伯爵夫人始终拒绝王子求婚的原因，因为在她的眼里，宫廷显贵是无理性和道德可言的。

盖勒特的这部小说使他成为德国市民阶级感伤小说的奠基人。

在介绍德国洛可可文学最主要的代表维兰德之前，我们先

插入介绍18世纪下叶不属于洛可可文学家之列的另一位启蒙时代的女小说家拉·劳赫(Minna Sophie von La Roche, 1731～1807)。

18世纪下叶的女小说家拉·劳赫出生于医生家庭，1771～1772年间曾与歌德有过交往。她是浪漫派作家布伦塔诺的祖母，一生与维兰德友谊至深。她的作品很受卢梭和理查逊的影响，并带有明显的启蒙时代文学的教诲色彩。感伤主义的信札体小说《斯坦恩小姐的故事》(Geschichte des Fräuleins von Sternheim, 1771)是她的代表作。歌德对这部小说十分赞赏，它同样是描写女主人公如何以自己的高尚道德战胜了封建贵族阶级的腐朽堕落。

小说女主人公索菲本是一名士兵的女儿，这位士兵后来因为战功显赫晋升为上校，并封为贵族，他在没有被册封为贵族前便战胜贵族偏见与他的朋友某男爵的妹妹结了婚。索菲自幼丧母，19岁丧父，之后便在舅母伯爵夫人柳堡家生活。柳堡居心不良，常常把美丽的索菲带到诸侯的宫廷，意欲让索菲成为公爵的情妇，使她自己从中得到好处。可是不久索菲对宫廷中的生活表示厌恶，在她出入宫廷的时日里，索菲对贵族西穆尔颇为钟情。可是浪荡公子、贵族岱尔贝却以文质彬彬、温良恭谦的手段力图获得索菲的好感。同时公爵也不断向索菲求爱，但坚定的索菲断然拒绝了公爵，并且识破了舅母带领她入宫的卑鄙用心。可是她不知道她一面逃脱了公爵的魔爪，一面却又落入了诡计多端、道德沦丧的贵族岱尔贝的手心，岱尔贝巧言令色，诱骗索菲与他伪装结婚以避开公爵的纠缠，岱尔贝的仆役约翰装扮成牧师，帮助主人完成了这一骗局。几周之后，无耻的岱尔贝便把无辜的牺牲品索菲抛弃。索菲无奈，只得去投靠青年时代的女友爱米丽娅，后来又化名在一个贵族夫人的田庄里生活。在偶然的机会里索菲认识了苏穆尔斯夫人，并应邀到她的田庄做客。苏穆尔斯夫人邻近田庄的贵族里希常来拜望她。

这位里希周游过许多地方，并且爱好哲学。经常的来访燃起了他对索菲炽热的爱情。谁知放荡公子岱尔贝凑巧娶了苏穆尔斯夫人的侄女为妻，他在苏穆尔斯的田庄得知了索菲的下落。于是便命仆役约翰把索菲拐骗到苏格兰，并且通过约翰向她再度求爱。索菲严正拒绝，约翰竟将她囚禁。后来索菲被邻居伯爵夫人道格拉斯搭救，道格拉斯夫人收留了重病的索菲，为了保护索菲，她又通知岱尔贝说，索菲已经病死。岱尔贝不久病重返乡，他在临死前对自己过去的罪孽表示忏悔，请求他的朋友里希和西穆尔为索菲修一座华丽的坟墓以表赎罪之心。在苏格兰，里希和西穆尔终于弄清了道格拉斯夫人的计谋。两人都爱着索菲，里希知道索菲过去对西穆尔有感情后，便离她而去。道德最终得到了应有的报偿，索菲成了西穆尔的贤妻，后来又成了良母和田庄好心肠的女主人。

这部感伤主义小说在风格上、艺术上乃至教育色彩上都比盖勒特的小说进了一步。作者遵循启蒙运动把文学作为教育工具的传统，有意让索菲成为有道德的模范女性，贤妻良母便是这模范的实际衡量标准。通过索菲的经历，作者处处否定贵族、宫廷的腐朽无耻，指出有道德的生活才会带来幸福。小说的情节不免落于俗套，如父母双亡的孤儿，被诱拐的少女，放荡公子的阴谋，幸福的团圆等等。此外，情节的展开过分依靠偶然性。这一切都说明18世纪德国小说还不够成熟。作者有意让她心目中的正面人物都由有启蒙思想的贵族来充任，而不是由市民来担当，这说明拉·劳赫希望贵族统治能通过有启蒙思想的贵族而得以维持，作者还希望她所批评的浪荡贵族能改邪归正，进行自我忏悔(如岱尔贝那样)。这部小说在当时甚受读者欢迎，它的积极意义在于作者把宫廷如实地写成道德堕落、精神腐朽的场所。

这些描写人的有克制的感情和受理性支配的感情的小说，说明“情感”在18世纪中叶后的德国文学中日益占据地位，因

此，即将到来的追求奔放感情的狂飙突进运动便不是令人感到十分突然的文学现象了。

德国18世纪上叶洛可可文学的主要代表维兰德（Christoph Martin Wieland, 1733～1813），出身于士瓦本地区某小城的牧师家庭，从小接受虔敬的宗教熏陶，后来到图宾根读法律。1752～1758年他接受博德默的邀请前去苏黎世，一度在伯尔尼担任家庭教师，在那里他结识了卢梭的女友尤丽·波德利，这对他的思想与艺术的发展颇有影响。1769年维兰德去爱尔福特大学任哲学教授，在那里他完成了长篇小说《金镜》（Der goldene Spiegel, 1772）。这部小说表达了他对国家问题和政治问题的见解。因为这部小说，他于1773年被请到魏玛作年轻的公爵卡尔·奥古斯特的文学教师，三年之后又有歌德、赫尔德及席勒等文豪络绎抵达魏玛。在魏玛时期，维兰德与歌德及赫尔德交往颇为频繁。自1773至1810年，维兰德还是德国第一个重要文学杂志《德意志信使》的出版人。1813年维兰德逝世于魏玛。

维兰德一生创作浩繁，除著有史诗、多种长篇小说、许多中短篇小说外，他还是莎士比亚及古希腊罗马文学勤奋和热心的译者。他是德国文学史上第一个翻译了那么多莎士比亚剧本的人，他的22个莎士比亚戏剧译本是赫尔德、歌德、席勒等人了解莎士比亚的主要依据。

维兰德的创作成就主要是小说。他至今尚有阅读欣赏价值的小说主要有这样三部：《阿迦通的故事》（Geschichte des Agathen, 1767），《金镜》和《阿布德拉的居民们》（Abderiten, 1774）。此外，维兰德还有一部史诗《奥伯龙》（Oberon, 1780），由于被搬上歌剧舞台也十分出名。

《阿迦通的故事》的背景是在柏拉图时代的古希腊。把背景放到古代希腊罗马是维兰德时代的时髦。主人公阿迦通（在古希腊文中意思是“好人”）相貌十分俊美，他是一个私生子，从小在特尔菲神托所接受宗教熏陶，因此成了一名狂热的宗教信

徒。后来阿迦通由于一名女神职人员对他的无耻引诱及他的老师对他的欺骗，开始动摇了他的坚定的宗教信念，便离开了特尔菲，去寻找那位被女神职人员出于嫉妒从特尔菲赶走的他所爱的女子。就这样他来到了雅典，先在柏拉图的哲学学校受教育，后来就卷入了当地的政治斗争。阿迦通的目标是在雅典消除贫富悬殊的差别，为此他的言行得罪了雅典的“高贵者”，竟被有权有势者诬告为叛国罪而被判永远逐出希腊。阿迦通十分气愤，认识到在希腊城邦共和国里，德行是分文不值的。他被迫离开祖国，开始怀着幻想去东方寻求理想之国。不料半途上他遭遇强盗袭击，阿迦通被盗匪当奴隶在奴隶市场出卖。富有的诡辩哲学家希比阿斯买下了阿迦通。希比阿斯为了要把阿迦通培养成他的学生和追随者，想尽了一切办法，如用各种享乐的引诱及他的诡辩术去说服他，使阿迦通相信享受与损人利己是人的天性。可是阿迦通心里装的是柏拉图学说，他对一切狡猾的享乐引诱都无动于衷。希比阿斯最后甚至利用全希腊最有教养、最为漂亮的妓女达娜埃去引诱他。希比阿斯对达娜埃说，他的这个新奴隶只懂得精神之爱，拒绝肉体之爱，达娜埃不信。她决心用她的美貌去诱引阿迦通，可是当她一见阿迦通，自己竟爱上了这个美男子。在达娜埃的诱惑下，有一晚，阿迦通终于放弃了他的柏拉图式的爱情。希比阿斯发现阿迦通与达娜埃的关系并非出于感官享乐的目的，而是出于真诚的爱情，因此他承认自己改造阿迦通的世界观失败了。为了报复，他便将达娜埃的名妓身份告知了阿迦通。阿迦通闻悉后十分失望，便从希比阿斯处出走，乘船潜逃到锡拉库斯。因为他听说，锡拉库斯年青的君主第翁尼希乌斯已经成为一位柏拉图的狂热信徒，阿迦通企图和正在那里的柏拉图一起，把放纵的君主改造成一位好皇帝，以便给整个城邦国家带来幸福。到了锡拉库斯后经过一位哲学家的引见，他终于进宫并且受到第翁尼希乌斯的信任，被委以管理政府的重任。阿迦通在锡拉库斯处

处为人民着想，博得了人民对他的信任，但也受到宫中寄生贵族的反对，招来了他们的仇恨，特别是前部长及其夫人想方设法要陷害他。阿迦通在宫中复杂的倾轧中卷入了一次谋叛活动，因而被捕。他尽管身陷囹圄，但是他没有为自己做过的好事而后悔。后来通过塔伦特共和国的协助和干预，阿迦通才获释。获释后的阿迦通受到塔伦特的领袖阿修塔斯的友好接待，后者成了阿迦通的保护人和朋友。他如同再生父亲一般地对待阿迦通，阿迦通也在塔伦特定居，并把一生献给和平自由的塔伦特的公众事务。

这是维兰德根据英国斐尔丁的长篇小说《汤姆·琼斯》和斯泰恩·理查逊的小说为榜样而创作的德国教育小说，作者假借公元前4世纪的希腊反映维兰德时代的现实问题。阿迦通的发展体现了18世纪德国青年的积极追求，他从狂热的宗教信徒到柏拉图哲学的信奉者，从柏拉图的追随者到为公众操劳的政治家，最后成为与生活和现实能协调的淡泊的智者。小说反映了启蒙时代的哲学见解，例如在对宗教的批判态度上作者显然受了伏尔泰的影响，塔伦特共和国首脑的“善良意志”哲学具有康德的伦理学色彩(“善良意志”说认为道德原则是“先验的”、永恒的，善恶标准是不变的，又认为行为是否合乎道德取决于动机是否合乎道德)。希比阿斯的享乐主义、自我中心和损人利己是作者要否定的封建贵族阶级的寄生哲学和生活方式。阿迦通在锡拉库斯宫中的改良和他的遭遇是作者对专制主义的批判。小说也表明了作者的开明君主政治理想，这一理想的实际体现者便是塔伦特城邦共和国的领袖阿修塔斯。阿迦通把塔伦特看作理想国，因为自由和正义统治着这个国家，在那里人民的勤劳不是徒劳无益的，这体现了维兰德乐观的启蒙思想，相信人道必胜，这一思想是欧洲启蒙时代思想家、文学家的普遍信念。

维兰德的小说常常具有洛可可风格的肉欲爱情描写和以理

性与人道为主的启蒙思想的交织，还有着诗和哲学的交织，在他的作品中他经常把爱情、生活、政治、理想追求交织在一起。维兰德显然追求情感和理性、肉欲和理智的平衡，在这方面，《阿迦通的故事》是很典型的一部。《阿迦通的故事》无疑是一部教育小说，它包含了启蒙思想和作者的开明君主的政治理想，因此它不是纯粹的洛可可风格的作品。莱辛在《汉堡剧评》中对这部小说十分赞扬，称它是第一部德国古典小说。

《金镜》的副标题是《谢西安的国王们，一个真实的故事。译自谢西安文》(Die Könige von Schechian, eine wahre Geschichte. Aus dem Schechianischen übersetzt)。像《阿迦通的故事》一样，作者给现实的社会政治问题披上了东方童话的外衣，而实际上《金镜》完全是一部政治小说。作者通过前言伪称这个故事是从一名神父的拉丁文译本翻译过来的，而拉丁文译本又是神父从中文译本转译的，中文译本根据的才是印度文原文，只有结局是中译者补充的。维兰德还在小说中插进拉丁文和中文"译者"的注释，以便使读者心中对这一虚构造成真实的幻觉。

小说叙述古代印度有位君主，名叫吉伯尔，他的无能和专横使国家灾难重重。国家的灾难使他每晚不能安然入眠，于是他命令哲学家达尼希门每晚给他讲述从前的邻国谢西安国王们的故事来促使他入眠。达尼希门则乘机想用这些故事来开导国王，使国王能领悟到他不能直言相谏的思想。哲学家在讲述谢西安国王的故事时，常被国王的提问打断，作者也插入了国王与故事讲述人离题的讨论。

谢西安国王们的故事叙述了谢西安的好国王的故事，以及他们的统治方法。谢西安是分裂为三百多个小国的国家，小国君主的纷争使国家日益不景气。后来鞑靼君主奥古尔占领了该国，建立专制王朝，全国的混乱才结束，这位君主及后来的继承者一度使国家昌盛发展。可是到了无名氏国王时，他的情妇

无节制的挥霍使国家一度的繁荣重新化为乌有。无名氏国王的儿子阿佐尔即位后完全听任奸臣的谗言，特别是爱姬阿兰班达左右了这位昏君，使国家的情形每况愈下。到了阿佐尔的继承者伊斯芳迪阿尔时代，人民更是处在水深火热之中，加上两派宗教纷争，使得国家益发混乱。这两派宗教的分歧是一派敬仰蓝色的猴子，另一派则把火红色的猴子当最高的神。国王巧立名目搜刮民脂民膏，甚至要人民付空气税，人民在无可忍受的情况下发动了一场革命，清除了这批吸血鬼，伊斯芳迪阿尔及其宠臣都在人民革命中丢了命。伊斯芳迪阿尔的侄子梯芳执政后，国家逐渐复苏。梯芳成了开明君主的模范，他颁布宪法和多种法律，结束宗教纷争，改革教会职务等级，创立了国家和教会间的良好关系，并鼓励城乡积极生产。经过三十年的治理，他给他的后代留下了一个繁荣富强的国家。在他的后继者中，凡是恪守他的治理原则的，国家就继续发展。可是后来的继承人却忘记了他的治理方法，加上贵族与教会为了财产与权势不断地斗争，连年的战争又使国家穷困不堪，因此人民又被迫起来革命。可是这次却没有产生新的梯芳。几个邻国国王乘谢西安摇摇欲坠之际占领并瓜分了这个国家。国王吉伯尔每晚听了这些故事后都受到启发，表示要从中吸取有益的经验教训，而且故事越有启发，也就越能使他入眠，可是睡了一夜，他又把前晚的一切忘得一干二净，最后这位暴君嫌讲故事的哲学家启发得过分，下令把他逮捕囚禁。

《金镜》作为小说来读颇难给人以满足，但是作为研究维兰德及当时的政治和社会现实的资料却是很有意义的。它尖锐地批评了封建分裂的德国的种种弊端，塑造了作者自己的“理想国”和理想君主。维兰德害怕革命，他要求君主们从人民革命中吸取教益。维兰德主张君主立宪制（即小说中梯芳的改革）。小说也表明维兰德同情受压迫的人民，主张消除不人道现象，限制统治者的穷奢极侈，反对宗教纠纷以及由此引起的战争，

嘲笑了宗教纷争的愚蠢(红色的和蓝色的猴子)，并提倡用启蒙思想去开导君主，以便实现开明统治。有趣的是维兰德在最后让吉伯尔逮捕了开导他的哲学家，这无异是对他的主张的自我嘲讽！维兰德的君主立宪思想最明确地表达在开明国王梯芳所宣布的这一原则中："在谢西安不应该是国王通过法律来统治，而应该是法律通过国王来统治。"这就是说最高的不是"国王"而是"法"。

《阿布德拉的居民们》使人想起中世纪的民间故事书《希尔德的市民们》，这是一部讽刺小说。阿布德拉是古希腊时代的一个小城邦的名字。阿布德拉居民们的自作聪明在古希腊时代就为人们所嘲笑和议论，因此"阿布德拉居民"几乎成了蠢伯和"希尔德市民"的同义语。维兰德的这部小说以古喻今，讽刺德国小市民毫无见识的狭隘性及可笑的自负，他们自己孤陋寡闻，知识贫乏，而且还把属于他们的狭隘知识之外的一切科学和知识视为可笑。小说共分五部。第一部"德谟克利特在阿布德拉市民中"和第二部"希波克拉特在阿布德拉"，叙述阿布德拉唯一聪明有才干的公民、古希腊最伟大的唯物主义者和自然科学家德谟克利特阔别20年之后重返家乡的境遇。他在和同乡讨论问题时，由于他的知识，由于他的理智和广博的见闻，竟被同乡看成精神病患者。为此阿布德拉的市民请来了当时希腊最著名的医生希波克拉特，为德谟克利特进行医学鉴定。不料两个智者一见面，相互便立即了解，于是名医希波克拉特断定，阿布德拉的市民才是真的患了精神病，因此才把一个博学聪明的学者当精神病人。他随即为阿布德拉人开了药方，药方上写着：六船嚏根草，此草据说专治愚蠢病。药方又规定每个市民应服用 6 磅，市议员尤为愚蠢，所以要服用14磅。于是，愤怒的阿布德拉人都把名医希波克拉特看作是骗钱的江湖郎中。第三部"欧里庇得斯在阿布德拉市民中"，叙述阿布德拉人在他们的城市开办民族剧院并从各地请来了许多剧作家。名作家欧里

庇得斯带领一批演员正路过这里，阿布德拉市民可笑的见解促使他演出他的一个剧本，对阿布德拉人进行了嘲笑和报复。第四部“驴影诉讼”更反映了阿布德拉人可笑的狭隘。它说的是赶驴人和一个牙医之间的争吵。一名牙医有一次租用了一头驴子以便骑驴观光该城，那天天气炎热，烈日当空，路上没有遮荫的地方，于是他就利用驴子的影子挡了一会儿强烈的阳光。赶路人为此要牙医补付费用，理由是牙医只租了驴子而未租影子。牙医坚持不肯再付款，说除非他是一头驴子才付“驴影”钱。于是两人打官司到法庭。这场官司使阿布德拉全城分裂成两派，几乎为此爆发内战。最后愤怒的阿布德拉居民们认为驴子是引起争论的罪魁祸首，于是把这头可怜的驴子撕成了碎块。

第五部“拉托娜的青蛙”叙述阿布德拉的没落。拉托娜是这个城市的护城女神，在她的庙宇里有一个池塘，池塘里养着许多青蛙，这样，青蛙便被视为神圣的动物。后来亚宋庙的大神父为提高自己威望也挖了一个私人养蛙池，不久城市居民争相效尤，几乎每个市民都有一座养蛙池，整个城市到处是传播疾病的养蛙池了。青蛙既为圣物，规定不可减少或杀死，这就使全城蛙满为患。阿布德拉人没有办法，只好搬家，去外地开拓新住地。于是乎阿布德拉人(蠢伯)就散布到了全世界。自从阿布德拉人迁出该城后，圣虫青蛙也为白鹤所“清扫”。

这部披着古希腊外装的小说尖锐地嘲讽了当时德国小市民和市侩们的自以为是、狭隘可笑和目光短浅。这部作品在艺术上远远超过维兰德的比较枯燥的教育小说，因为其教育性并不通过说教而是通过小说本身有机地表达了出来。这部小说使维兰德成为莫舍罗施和格里美豪森之后一个讽刺文学的代表，并对凯勒的《塞尔德维亚的人们》起了重大影响。

维兰德在德国文学史上的功绩是，把当时还尚不为人重视的长篇小说发展为日后的重要文学样式。

维兰德在叙事长诗方面的成就几乎没有一个德国作家能匹敌，这方面最出色的成绩是维兰德的童话史诗《奥伯龙》。歌德对《奥伯龙》有极高的评价，称它是“诗歌艺术的杰作”。维兰德的小说既有洛可可内容，又有启蒙思想，但是这部《奥伯龙》却通过童话故事表现出维兰德丰富的想象能力。这部史诗利用了法国骑士小说、《一千零一夜》和莎士比亚《仲夏夜之梦》中的人物和故事，其中又掺和着维兰德自己诗意的创造。它的情节是这样的：

骑士黑翁是查理大帝的十二武士之一，一次他误杀了查理大帝的次子。查理大帝命令黑翁完成他提出的一系列艰难任务，然后才对他的这一行为表示原谅。查理大帝要他骑马前去巴格达并侵入巴格达国王的皇宫，割下巴格达左首卫官的头颅，夺取国王的四枚牙齿和一把胡须，此外还要把巴格达国王的女儿莱齐阿当做自己的未婚妻诱拐回国。黑翁在去巴格达的路上得到了仙人国王奥伯龙的帮助。黑翁从他那里得到了一只号角，只要有求于奥伯龙时，立即吹起号角就是。黑翁在奥伯龙的帮助下顺利地进入了巴格达国王的皇宫。奥伯龙还分别让黑翁和莱齐阿在自己的梦中会见了对方，因此在宫中相见时他们便一见钟情。两人决定私奔，去罗马举行结婚典礼。奥伯龙当时正和自己的妻子蒂唐尼娅不和，因为奥伯龙最乐意撮合有情人成为眷属，最不能容忍情人之间的不忠实，可是蒂唐尼娅却保护了一个与人私通的妇女。奥伯龙若要和妻子和解，便得找到一对为了维护自己的爱情和忠贞不惜牺牲生命的情侣。奥伯龙相信黑翁和莱齐阿正是这样的一对情侣。奥伯龙答应保护他们，但是在举行婚礼前他们无论如何不能私自结合。可是这一对情侣在去罗马的航船上屈服于炽热的爱情，违反了奥伯龙为他们立下的道德戒律，于是他们被隔离到一个寂寞的小岛上。在这个小岛上，隐士阿尔封索帮助他们两人进行道德净化，共同克服感情上的苦恼。不料，一天海盗把莱齐阿掳到了

突尼斯。奥伯龙在这关键时刻又出来帮助，让黑翁也到了突尼斯，并让他找到了莱齐阿住的地方。现在，考验他们彼此的爱情和忠贞的时刻终于到来了：突尼斯苏丹爱上了莱齐阿，突尼斯皇后爱上了骑士黑翁，可是他们两人情愿被火烧死也要保持相互的忠贞之爱。这样，黑翁和莱齐阿两人在最深刻的意义上恪守了奥伯龙的道德戒律，经受了考验，所以得到了拯救。查理大帝最后原谅了黑翁，奥伯龙和蒂唐尼娅也终于因为找到了这一对经历考验的忠实情侣而和解。

这部富有洛可可风格的传奇爱情史诗歌颂了忠贞的爱情。维兰德对自己这部大型史诗曾七次加工，使作品的艺术性更臻完美，使诗行更富音乐性，因此它在19世纪便译成了几乎一切欧洲语言，还被德国音乐史上第一位浪漫派大师威伯谱成了歌剧。

从维兰德的这些作品中可以发现，维兰德虽是德国洛可可文学的主要代表，但他不是纯粹的贵族文艺代表人物，他的洛可可风格具有歌颂情感和生活的倾向，实际上起着反对戈特舍德的古典主义理论的作用。此外，他对封建专制的批判，对人民的同情，对市侩习气的讽刺，对君主立宪、开明君主的向往，又使他的作品具有较浓的启蒙色彩，因此，维兰德在德国文学史上无疑起了进步的作用。

第三章

德国狂飙突进运动时期文学

第一节 狂飙突进运动概论

18世纪70年代到80年代中期，在德国有大批市民阶级出身的青年作家登上文坛，在格丁根有毕尔格、福斯、赫尔蒂(Hölty)等，在斯特拉斯堡有赫尔德、歌德、伦茨、克林格、瓦格纳等，在士瓦本地区有舒巴特、席勒等，除此之外，在其他各地还有莫里茨(Moritz)、施托尔贝格(Stolberg)、雅各比(Jacobi)和马蒂阿斯·克劳狄乌斯等人。

这些德国青年作家在意识形态上受到当时强大的法国启蒙思想的影响，特别是受到卢梭哲学思想的影响，主张"自由"、"个性解放"，热烈赞同卢梭"返回自然"的口号，歌颂"天才"和"力量"。这些似乎抽象的口号，其实都是新兴市民阶级反对当时封建制度、封建统治的意志的表现，是他们不满当时的封建现实而提出来的，因此，这些作家无疑是争取市民阶级权利的斗士。

当时的德国现实究竟是怎样一种状况呢？恩格斯在1845年给《北极星报》编辑部的第一封信中曾对此有过一段生动的描写："这是一堆正在腐朽和解体的讨厌的东西。没有一个人感到

舒服。国内的手工业、商业、工业和农业极端凋敝。农民、手工业者和企业主遭到双重的苦难——政府的搜刮，商业的不景气。贵族和王公都感到，尽管他们榨尽了臣民的膏血，他们的收入还是弥补不了他们日益庞大的支出。一切都很糟糕，不满情绪笼罩了全国。没有教育，没有影响群众意识的工具，没有出版自由，没有社会舆论，甚至连比较大宗的对外贸易也没有，除了卑鄙和自私什么也没有；一种卑鄙的、奴颜婢膝的、可怜的商人习气渗透了全体人民。一切都烂透了，动摇了……”①

这些新兴市民阶级知识分子对于上述德国的情景，即政治上的四分五裂，经济上的落后，文化上的闭塞，诸侯的残暴统治和剥削……充满了不满和反抗情绪，这种不满和反抗情绪在他们的作品中具体表现为：用“天才”（与现实格格不入、站在时代前列的觉醒者意识）和“力量”来冲破一切束缚，冲破封建限制，要求人的自由和权利，做一个自然的人，反对封建统治扼杀人的才能和天性，窒息人的感情（因为封建统治者只有等级观念）。他们用奔放的感情来表达他们对现实的不满。他们反对等级偏见，反对封建社会“不自然”的生活和过时的传统见解，争取市民阶级的地位，要求祖国的统一等等。因此，狂飙突进作家的作品的主人公往往是当时社会的叛逆者形象。他们的反封建、反传统的反叛态度正是他们的优点，狂飙突进作家的弱点是：他们只停留在不满现状之上，陶醉在他们自己的狂飙呼啸声中，而缺乏明确的政治纲领和政治目标（如法国的“百科全书”派那样）。他们既不知道依靠什么去改变现状，也不知道如何去改变现状。这一弱点是和当时德国资产阶级的软弱性、妥协性不可分割地联系在一起的。

由于德国资产阶级的软弱性和妥协性，因此他们在政治上也缺乏斗争精神和争取胜利的信念。到了80年代中叶，这些狂

① 《马克思恩格斯全集》，第二卷，633～634页。

飙突进作家——资产阶级意识形态的代表已经步入中年，年轻人的奔放热情已经明显减退，面对强大的封建势力，他们深感自己无能改变现状，于是青年时代所发出的对封建现实不满的反抗也就渐渐淡薄，这就是狂飙突进运动比较快地消失的原因。正如恩格斯所指出的："这个时代的每一部杰作都渗透了反抗当时整个德国社会的叛逆精神。歌德写了《葛兹·封·伯利欣根》，席勒写了《强盗》一书……但是，这些都是他们青年时代的作品。他们年纪一大，便丧失了一切希望。歌德只写些极其辛辣的讽刺作品，而席勒假如没有在科学中，特别是在古希腊和古罗马的伟大历史中找到慰藉，那他一定会陷入悲观失望的深渊。用这两个人作例便可以推断其他一切人。"①

这样，在80年代之后，这些狂飙突进作家均各自退隐，而文学史家们便把70至80年代全国大批青年作家登上文坛，向封建意识形态发动猛烈进攻的文学运动称为狂飙突进运动。

"狂飙突进"这一名称是由克林格的一部剧本《狂飙与突进》(Sturm und Drang) 的题目得来的。这一名称中肯地概括了这一文学运动的特点，即在这些年代里，充满了青年人激烈的狂飙突进的反封建情绪，这一文学运动就其气势说，固然有如狂飙突进，而就其延续的时间来说，也像狂飙一样，来去倏忽。它的时间虽然短促，但在德国文学史上却占有比较重要的地位。这是因为狂飙突进运动不仅是欧洲浪漫主义文学运动的先导，而且它把德国民族文学提高到了一个新的水平，推进到了一个新的阶段。

狂飙突进运动是新兴市民阶级知识分子所发动的一次广泛的反封建的文学运动，这一文学运动是新兴市民阶级的反封建行动在文学上的反映。

18世纪下半叶起，德国国内的资本主义生产方式在封建势

① 《马克思恩格斯全集》第二卷，634页。

力的包围下已渐萌芽，特别是棉纺织业和采矿业发展显著，加上1756～1763年的七年战争和战后时期，各生产部门的生产由于战争的需要和战后经济的恢复都有一定程度的扩大，资本主义的这种发展便成了狂飙突进运动产生的内因，因为没有新兴的市民阶级也就不可能有新兴的市民阶级知识分子。其次，狂飙突进运动的形成也受着英法强大的启蒙思想的影响，尤其是受卢梭的哲学思想的影响，这种外来的启蒙思潮促使当时德国新兴市民阶级知识分子觉醒，成了狂飙突进运动产生的外因。

启蒙运动作家强调教育(附带说一句,启蒙运动哲学家在强调教育之外,还强调立法),主张用教育来启发人(包括贵族、统治者)的理性,再通过理性改变封建现实以建立合理的社会。启蒙主义者在强调教育时又常把目光投射到道德教育上，因为他们相信人性本善,通过道德教育必然能恢复人的善的本性,所以启蒙作家往往怀着人道必胜的乐观主义信念。狂飙突进作家则不然，他们认为改变社会不能依靠道德说教或传播道德信条，而是要依靠反抗。他们又认为反抗的方式便是通过热情地抒发个人在社会中的主观感受(感情)来对社会进行揭露，而这样的揭露之所以有力量，就在于它用震撼人的心灵的感情激发了人们与作者的共鸣，使读者去爱作者之所爱，恨作者之所恨。这种用情感来表达反抗和表明爱憎的方式无疑也符合狂飙突进作家——一些感情奔放的热血青年的性格特征。

狂飙突进作家对封建现实的不满和反抗，多半从他们自己在社会中的体验、经历、感受的角度加以表达，因此往往是从感性认识出发，所以言词激烈，热情洋溢，富有感染力，以感性体验为主。启蒙运动作家的反封建往往用冷静的理智去启发同时代人的道德觉悟，只是启蒙作家常把道德观念抽象化。狂飙突进作家却并不把道德抽象化，他们反对的是封建道德观念，即狂飙突进作家有他们自己的道德标准。

总之，启蒙运动强调教育、道德和理性，接着产生的狂飙

突进运动却更多地注重情感，这是因为狂飙突进作家赞成卢梭的意见，认为情感比理性表达得要多。正因为如此，过去有些文学史家断定狂飙突进运动是启蒙运动的反拨。但从德国启蒙运动与狂飙突进运动的反封建的本质来分析，后者不仅不是前者的反拨，而且还是它的继续和发展。这是因为狂飙突进运动发扬了启蒙运动以莱辛为首的反封建反专制主义的思想，狂飙突进运动对启蒙运动在思想上有着继承性，在反封建上有着一致性，两者的不同只在于启蒙运动作家更偏重于冷静的理智，而狂飙突进作家偏重于情感的呐喊，为的是把年轻人郁积在心头的对封建统治的愤慨不满发泄出来，并感染人们，使人们与他们站在一起。因此狂飙突进作家在创作的形式、风格甚至题材上都具有与启蒙运动作家不同的特点。

狂飙突进作家的作品一般都有比较鲜明的政治色彩，反抗性与揭露性都比较强，在题材方面他们敢于接触当时的社会现实问题（如私生子，妇女自由恋爱和婚姻自主，家庭教师的社会地位，统治者的卖丁罪行等等），尤其敢于去写市民阶级与封建贵族的冲突，在风格上除了奔放的感情外，也夹杂着比较浓厚的感伤色彩，也许当时德国资产阶级的软弱性是这种感伤色彩的社会原因。

在文学样式上，狂飙突进作家喜爱戏剧，因而在这方面的成就也比较大，其中突出的作家是席勒。一般的狂飙突进作家几乎都给后世留下一个或多个剧本，狂飙突进时期无疑是德国文学史上一个创作丰收的时期。

德国资产阶级在经济上的软弱和政治上的妥协，使狂飙突进运动不可能像法国的启蒙运动那样发展成为政治革命。

狂飙突进运动正式开始的标志是理论家赫尔德1770年在斯特拉斯堡与歌德的结识。

赫尔德（Johann Gottfried Herder，1744～1803）只比歌德大5岁，却是歌德文学上的启蒙者，他给了青年歌德的文学发

展以极大的影响，像狂飙突进作家多数出身于市民家庭一样，赫尔德也出身于市民家庭，父亲是个教师。赫尔德早年在柯尼斯堡学习神学和哲学时曾是康德的学生，与当时著名的哲学家哈曼为友，并受了哈曼的哲学思想的影响，哈曼认为人们必须用感情去改变世界的现状。赫尔德在青年时代还阅读了莎士比亚和卢梭的作品，这两位作家对赫尔德的深刻影响以后又从赫尔德扩大到了青年歌德身上，1764年至1768年，赫尔德在里加当牧师，在那里他开始了他的文学批评生涯，写下了他最初的两本重要著作，即《关于当代德国文学的断片》(Fragmente über die neuere deutsche Literatur, 1766～1767)和《批评之林》(Kritische Wälder, 1769)。赫尔德后来乘船去巴黎，在巴黎与法国文坛泰斗交往，尤与狄德罗结下友谊，赫尔德在世界观上也受到了他的影响。1770年赫尔德去斯特拉斯堡医治眼疾，认识了正在那里学习的青年歌德。在半年左右的逗留期间，歌德几乎每天去访问赫尔德，赫尔德引起了歌德对文学的兴趣(歌德在斯特拉斯堡学的是法律)，引导歌德去熟悉莎士比亚和卢梭，促进了歌德的精神发展。当赫尔德在斯特拉斯堡采集民歌时，歌德还做了他的助手，使歌德接触到朴素的民间创作。赫尔德推崇“自然”，他认为最自然的东西存在于底层人民之中，所以民歌便是自然诗歌，这就是赫尔德推崇民歌、搜集民歌的动机。民歌的收集对歌德早期的诗歌创作很有影响，使他的诗风起了变化，扫除了华丽纤巧而缺乏真情实感的洛可可风格，树立起朴素自然地表达真实感情的诗歌风格。歌德的著名诗篇《野玫瑰》(Heidenröslein)就是根据他在斯特拉斯堡搜集的民歌改编的。不久赫尔德到了一个小城市去任牧师长之职，一直到1776年，其时歌德已于1775年去魏玛宫廷供职。1776年，他荐举赫尔德前去魏玛就任教会总监和宫廷首席牧师之职，当时赫尔德才32岁。他从此在魏玛任职将近30年，一直到去世。赫尔德1776年魏玛之行也标志着他从此脱离了狂飙突进运动。从1776年至1790

年，赫尔德创作力旺盛，声誉也日隆，但从1790年至1803年逝世，他却大为衰退，与歌德也日益疏远。

赫尔德虽然写过一些诗，但并非诗人，他更主要是学者和理论家。赫尔德一生涉猎的面非常之广。赫尔德自称《关于当代德国文学的断片》这一著作是对莱辛的《关于当代文学的通信》的评论。《批评之林》是部美学著作，它对莱辛的《拉奥孔》提出了异议。赫尔德把文艺分为时间艺术、空间艺术和力的艺术，并认为文学是力的艺术，音乐才是时间艺术。此外，他还赞同温克尔曼的观点，即希腊艺术的美学特点是表现“高贵的单纯及静穆的伟大”，表现永恒的一瞬，认为希腊艺术如同大海一样，外表平静，却具有内在的激荡。赫尔德认为文学是力的艺术，因为文学虽通过感官，却对人的心灵起作用，而这对心灵起作用的力量才是文学的本质。莱辛的《拉奥孔》的目的是分清诗与绘画表现方法上的界限，因此才定为文学(诗)是时间艺术，绘画是空间艺术，莱辛并没有去谈这两门艺术的美学教育作用。如果涉及美学教育作用和社会职能，那么任何艺术的最终目的都是对人的心灵起作用，这样，按照赫尔德的说法，一切艺术都属于“力的艺术”了。

《论语言的起源》(Abhandlung über den Ursprung der Sprache, 1789 年第二版)是赫尔德著名的语言学方面的论文，这篇论文反驳了当时流行的语言起源于上帝的无稽之谈。赫尔德认为语言起源于人的精神本性，这种本性使人区别于动物。赫尔德虽没有真正说清语言的起源和发展、语言的职能等问题，但他肯定了语言现象只是人类才具有的现象。

1773年写成的《论莪相和古代民族的诗歌》(Ossian und Lieder alter Völker)和《莎士比亚》(Shakespeare)两篇文章，提倡打破旧格律和旧形式的束缚以适应自由地表达思想的需要。这正是新兴资产阶级提出的改革旧的文艺形式的要求以适应表现新思想，实际上探讨了形式和内容的统一问题。赫尔德又在

文中指出：伟大的作家的创作都是一定时期和一定环境的产物，因此他反对盲目地模仿，并认为德国文学的革新必须从德国人民生活中、民间文学中去求得自己的灵感。这实际上指出了新的文学应有民族的形式和内容，只有有了民族的感情才有可能去建立民族的文学。因此，赫尔德是莱辛之后德国文学史上第二个民族文学的促进者。

赫尔德在文学上的一大功绩是他对德国民歌和欧洲民歌的收集整理。他对民歌的收集开始于1770年，1778年出版了他整理的《民歌集》，1807年再版时改名为《民歌中各族人民的声音》(Stimmen der Völker in Liedern)。这个集子是赫尔德对欧洲民歌整理的一大贡献。

从历史上看，16世纪在德国文学史上简直可称为民间文学的世纪，可是17世纪的巴罗克诗人和学者诗人十分轻视甚至蔑视民间文学。即使启蒙运动时，作家们对民间文学的传统也不予重视。一直到赫尔德才对德国的民间文学加以整理，这一工作后来又被浪漫主义作家所继承。

赫尔德的《民歌中各族人民的声音》共收集162首欧洲和德国的民歌。这之后有一位缪勒又于1807年从赫尔德的遗稿中整理出了几十首补入。

这些民歌多半是德国、法国、西班牙的，但也有一些是英国、希腊、丹麦、苏格兰的，甚至有美洲的秘鲁、非洲的马达加斯加等国的。奇怪的是赫尔德把莎士比亚著作中的一些断片（如《奥赛罗》、《暴风雨》中的个别场面）以及莪相、克劳狄乌斯等人的诗也都收录在内。这些民歌的内容大体上有下述几方面：歌颂忠贞不渝的爱情，描绘美丽的大自然，同情民族解放战争，控诉封建统治者对人民的剥削和压迫等。

《爱的飞翔》(Der Flug der Liebe)是集子中的一首著名的诗篇，它又名《假如我是一只小鸟》(Wenn ich ein Vöglein wär)：

Wenn ich ein Vöglein wär, 假如我是一只小鸟，
Und auch zwei Flügel hätte, 也有两只翅膀，
Flög ich zu dir. 我就要飞到你那里，
Weils aber nicht kann sein, 可是因为这并不可能
Bleib ich allhier. 我只得仍留原地。

Bin ich gleich weit von dir, 我虽然离你遥远，
Bin ich doch im Traum bei dir 梦中却在你身边，
Und red mit dir, 还和你谈心，
Wenn ich erwachen tu, 可一旦醒来，
Bin ich allein. 我依然孤单一人。

Es vergeht kein Stund in der Nacht, 夜里没有一刻时光
Da nicht mein Herz erwacht 我的心不是醒着，
Und an dich denkt, 不是在想着你，
Daß du mir vieltausendmal 想到你曾经千百次
Dein Herz geschenkt. 送给了我你的心。

《自由之歌》(Lied der Freiheit)是一首希腊民歌，它歌颂抗暴斗争。赫尔德在当时曾经反对英国、法国、西班牙的殖民战争，同情美国独立战争，反对黑人买卖，对于法国革命也不像其他作家那样先拥护后反对，而是始终拥护，因此赫尔德是一位具有强烈民主主义思想的作家。

《控诉农奴主》(Klage über die Tyrannen der Leibeignen)是一首爱沙尼亚民歌，当时爱沙尼亚是普鲁士的殖民地。这首民歌控诉了德国诸侯对当时波罗的海沿岸诸国农民的剥削与压迫。赫尔德对被压迫民族是十分同情的。梅林曾经说，没有赫尔德的这一民歌集，也就不会产生浪漫派的著名民歌集《儿童的奇异号角》以及其他一些浪漫主义诗人，可见赫尔德这部民歌集在德国文学史上的重要地位。

赫尔德最为庞大但没有完成的巨著是《关于人类历史哲学

的思想》(Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit，1784～1791)，这一著作涉及许多知识领域，诸如许多国家的历史、地理、文学、艺术、风俗人情、科学技术、哲学思潮等等都包括在内。作者企图通过对各国人民上述各方面的研究得出人类历史发展规律的结论。他的结论是：人类社会的发展是从低级到高级的过程，历史乃是人类活动的产物。他又认为人类历史发展的最高阶段是人道主义，到那时人类的一切天赋和能力便能得以充分发展。赫尔德的人道主义指的是没有任何形式的压迫的社会。他认为人类的历史便是不断向这种人道主义过渡。他又说，人类之所以能达到这一人道主义境界，是因为人天生有着这种人道主义的秉赋。这一见解直接继承了法国启蒙哲学家的思想。赫尔德的历史哲学具有明显的唯心主义成分，但它完全是为反对封建主义服务的，因为在赫尔德的时代，他所希望的人道主义的境界并没有达到，这就意味着封建社会必须由另外一种社会来代替。

梅林在他的论赫尔德的文章中曾比较了赫尔德和莱辛的文风，他说莱辛的文章雄辩："无论题目是多么艰深费解……我们读起来总觉得心旷神怡，精神振奋。"但赫尔德的却不然，他的文章"哪怕谈论的主题至今还使我们深感兴趣，但我们读了几页，就会感到疲惫不堪。倒不是文章里面那种令人生厌的侃侃而谈使人厌烦，而是思想过于繁多，它们不受控制，杂乱无章地任意倾泻"。不论民主德国或联邦德国对于赫尔德的研究都远不如对其他德国著名作家的研究。

赫尔德的民主思想，他对青年歌德的影响以及他对情感的崇尚、对古典主义的反对，在18世纪70至80年代对德国民族文学的形式和内容所表达的意见，这一切使赫尔德成了狂飙突进运动的一位理论家，他对运动的开展起了促进和指导作用。

第二节　狂飙突进运动代表之一：青年歌德

歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749～1832)是德国古典文学最主要的代表，也是世界文学史上最杰出的作家之一。歌德在德国文学史上的功绩在于他把德国文学从闭塞状态提高到世界水平。歌德一生创作浩繁，他的各种诗歌、小说、戏剧、翻译以及自然科学等方面的著作，总计有140多卷。

歌德生活的时代正是德国以及欧洲处于历史大变动的时代。他在童年适逢七年战争，40岁时经历了法国资产阶级大革命，随后又是拿破仑战争、民族解放战争、维也纳会议、神圣同盟、法国七月革命、北美独立战争等等的历史见证人。一言以蔽之，歌德所处的时代是资产阶级革命的时代，是封建主义垂死挣扎的时代。歌德便是这一历史大变动时代的产儿。时代的斗争和历史的变动在歌德一生的著作中有着鲜明的反映。

1749年8月28日，歌德生于莱茵河畔的法兰克福一个富裕的市民家庭里。歌德童年的精神生活深受母亲的影响。1765年，16岁的歌德到当时德国文化、经济中心之一莱比锡求学，按照父亲的旨意，他进了莱行锡大学学习法律。歌德在莱比锡待了三年，直至1768年6月因生病吐血返回法兰克福，这三年就是所谓歌德的莱比锡时期。

歌德很早就开始写作。在莱比锡大学读法律时他就写了不少诗，但这些诗多半没有摆脱法国宫廷文学的洛可可风格的影响。这一时期他还写过两个小喜剧，因为内容比较贫乏，价值不大。

1768年歌德因病回家，1770年病愈，便去斯特拉斯堡继续学习法律，直至1771年。这一时期即所谓歌德的斯特拉斯堡时期。

这一时期时间虽不长，却是歌德生活上的重要时期，因为在斯特拉斯堡他认识了许多后来的狂飙突进分子，如瓦格纳、伦茨等人，尤其重要的是他在这里认识了赫尔德。赫尔德对歌德影响不小，他常以长者的身份给歌德以指点。

1771年8月歌德学成回乡，结束了他的大学生活。这一时期歌德创作上的收获主要是抒情诗，在民间诗歌的影响下，他写了著名的《五月之歌》(Mailied)、《欢迎与离别》(Willkommen und Abschied)等名篇。

1771年9月到1775年5月，歌德大抵在故乡埋头创作。这一时期歌德的创作是丰富的，其中最重要的有《浮士德》初稿(Urfaust, 1773)，诗剧《普罗米修斯》(Prometheus, 1773)中的普罗米修斯的独白，剧本《铁手骑士葛兹·封·贝利欣根》(Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, 1773)，当然更主要的是使歌德声名大噪的《少年维特之烦恼》(Die Leiden des jungen Werthers, 1774)。

1775年歌德去魏玛宫廷任职，这标志着歌德脱离了狂飙突进运动，也标志着歌德青年时代的结束。

歌德青年时代的创作特征是在艺术形式上反对古典主义，追求形式的自由，以自然的形式表达充沛的感情，力求以情感打动人心。在思想上，青年歌德的作品反映了新兴资产阶级反封建的要求，表现了新兴资产阶级与封建统治阶级在政治、文化、社会地位等方面的冲突，用资产阶级的个性解放反对封建社会的等级偏见，描写了个人（即当时的市民阶级知识分子）和社会（即封建制度）的对立。葛兹、普罗米修斯和维特等人物实质上都是狂飙突进分子，都是当时的先进知识分子。歌德青年时代的这些作品写了这些人物对社会的反抗、与社会的冲突以及他们在与社会冲突中的失败。歌德青年时代的作品还写了这些知识分子的理想与封建现实之间的矛盾。不论在思想上和形式上，青年歌德的创作都鲜明地体现了狂飙突进运动的反

封建精神。

1771年开始写出初稿、1773年正式发表的五幕剧《葛兹·封·贝利欣根》是青年歌德创作上的重要收获，也是狂飙突进运动第一部正式发表的作品。

葛兹本是16世纪德国农民战争时代的一个历史人物，他出身于没落的骑士阶层，由于反对国家的分裂和国王的暴政，他曾与农民运动结合。但是葛兹又渴念往日骑士的荣华，因此他希望国家恢复到962年重用骑士的鄂图时代。于是葛兹，这个没落骑士阶层的代表，最后背叛了农民运动。

可是歌德剧本中的葛兹却完全是一个理想化了的形象，在剧中，葛兹是一个要求国家统一反对封建主的英雄。他加入了农民运动的队伍，被起义农民拥戴为领袖，后来在与政府军的冲突中被捕，瘐死狱中。他在临死前还高呼："自由！自由！"在第五幕中，葛兹反对农民杀死诸侯、贵族和焚烧寺院这样的反抗方式，这说明剧中的葛兹也并没有与农民完全一致。

剧中的葛兹与其说是历史上的英雄，不如说是歌德时代的狂飙突进分子更为恰当。葛兹对现实不满，希望国家统一，渴望自由，但同时他又脱离人民，远离群众，他只准备以个人的力量反抗社会，这些正是狂飙突进分子的气质。

歌德写《葛兹》是在受了赫尔德影响之后，十分崇拜莎士比亚的时候。因此歌德有意模仿莎士比亚，处处违反"三整一律"，让剧中的地点经常变换，宫廷古堡、巍峨城墙、郊外原野、农村酒店、小镇旅舍、吉卜赛人营帐、教会寺院……真是五光十色。情节上则一会儿是农民结婚，一会儿是农民军与政府军血战……这一切都没有顾及到舞台演出的客观限制，致使剧本难以上演。歌德这种写法也受赫尔德的影响，因为赫尔德认为莎士比亚的剧本是供阅读用的，剧本不一定供演出之用。歌德的《葛兹》正因为出场人物众多，场景变换频繁，在客观上更广泛地反映了16世纪分裂的德意志的面貌。《葛兹》的情节是由

几条线索交织而成的，即农民起义（即葛兹）的线索加上两个三角恋爱故事。一个是葛兹的妹妹玛丽和葛兹原来的好友魏斯林根的恋爱。这位魏斯林根后来站到贵族方面反对葛兹，成了葛兹的主要敌人。另一个是玛丽后来与法朗兹·封·西金根的恋爱以及他们两人的结合，作者在这中间又穿插了一个风流而有野心的女子阿德海黛——她一直想做国王的情妇——和魏斯林根的爱情纠葛，以及阿德海黛后来为了能做国王情妇而不惜害死魏斯林根的情节。歌德把魏斯林根和葛兹两人的结局作了对比，并把他们两人的冲突写成不是由于政治见解不同，而是由于个人气质不同造成的，即魏斯林根是为权力、美女、宫廷的豪华所吸引，而葛兹则是一位始终忠于自由、热爱自由的典型人物。

《葛兹》人物的语言是多变的，国王贵族多说矫揉造作之词，还夹以外来语，而葛兹及农民的语言却十分朴素，但夹杂着一些方言。

《葛兹》发表后，立即受到进步知识界的广泛而热烈的欢迎，主要原因是剧本渗透着对封建贵族统治的反叛精神。剧本中出现了国王、贵族、骑士、农民、城市市民等中世纪各阶层的人物，又交织着农民战争和不同类型的男女爱情，交织着国家命运和个人命运，这一切构成了一幅16世纪的时代画卷。

1773年歌德写成的诗剧断片——《普罗米修斯》中的普罗米修斯的独白，在歌德青年时代的创作中占有重要地位。普罗米修斯是希腊神话中的一个造福人类的神，因从天上盗火给人类而触怒了主神宙斯。宙斯为了惩罚他，把他赤身锁在高加索的山崖上，每天派神鹰啄他的肝脏，晚间使其伤口愈合，天明神鹰复来，以此折磨他。但坚强的普罗米修斯并未因此向暴君宙斯屈服。后来，希腊神话中的一名大力士赫拉克勒斯杀死了神鹰，救出了普罗米修斯。在上升时期的资产阶级文艺中，普罗米修斯由于其不屈的精神成为作家们反抗暴政的典型形象，像拜伦、

雪莱等都曾用这一神话为题材来表示他们对封建暴君的反对态度。

古希腊悲剧作家埃斯库罗斯写过著名的剧本《被囚的普罗米修斯》，但是埃斯库罗斯笔下的普罗米修斯在山崖上发出悲叹和哀怨，而歌德的普罗米修斯却具有坚强的性格，深信自己的斗争必然获得胜利。他对宙斯发出了愤怒的反抗之声，他对暴君宙斯完全抱高傲的鄙视态度，显示出不屈的意志和力量。普罗米修斯宣告他要按他自己的形象来造就新的人类：

Hier sitz' ich, forme Menschen	我坐在这里，
Nach meinem Bilde,	按照我的形象造人。
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,	造就一个种族，要他和我一样，
Zu leiden, zu weinen,	受苦、哭泣；
Zu genießen und zu freuen sich,	享乐、欢喜，
Und dein nicht zu achten,	而且不尊敬你，
Wie ich!	像我一样！

诗中的宙斯便是封建暴君的象征。普罗米修斯则是当时反封建制度的狂飙突进分子，普罗米修斯的反抗意味着上升时期资产阶级自我意识的觉醒。但是歌德的普罗米修斯像葛兹一样，虽是一个反抗者，却是一个脱离集体的反抗者。他在高加索的山崖上进行的是孤独的反抗，这正是不脚踏实地的狂飙突进分子共同的气质。歌德笔下的普罗米修斯多的是充沛的感情，而不是启发性的理智。

歌德狂飙突进时代最重要的作品当推他的《少年维特之烦恼》。歌德在四周之内握管疾书，一气呵成写完了这部影响遍及当时整个欧洲的小说，它也是德国文学史上第一部具有世界影响的小说。在歌德生前，《少年维特之烦恼》就有了几乎欧洲各种文字的译本，有的国家甚至有十多种译本，当时的欧洲知识界几乎无人不知维特及其作者，连拿破仑也带着这本小说远

征。这部小说传布得如此之快而广，反响如此之强烈，其原因决不在于它的爱情故事，因为类似的爱情故事，英国的理查逊和法国的卢梭等都已经写过。《维特》的流传与强烈反响实有其社会根源，那就是小说反映了广大觉悟的市民阶级知识分子在那一时代的精神苦闷，维特的"烦恼"引起了他们内心的共鸣。

《少年维特之烦恼》所体现的与传统格格不入的反叛精神和自然、青春、爱情、友谊的奔放的情感，使这部作品不仅是歌德的代表作，也成了整个狂飙突进时代的代表作。

1771年歌德从斯特拉斯堡学成回乡后，1772年曾遵从父命去魏茨拉的帝国法院实习，并认识了一位法官的女儿夏洛蒂·布甫，歌德对她十分钟情。可是夏洛蒂是歌德朋友的未婚妻，因此这无望而又热烈的爱情使歌德十分痛苦，他几乎为此而想到过自杀，加上歌德的一个同学在魏茨拉因爱上了友人之妻而真的自杀了。这些后来就都成了他写《少年维特之烦恼》的主要素材。

维特是一个有才华的青年，他出身于市民家庭。有一次他结识了一个名叫洛蒂的美丽姑娘。洛蒂虽然还没有出嫁，但已许配于人。维特与洛蒂经常接触，对洛蒂产生了爱情，但软弱的维特深感自己的爱情是无望的。他带着这样的绝望心情到一个公使馆去担任下级官员的职务。最初他在那里心情尚好，不久他得悉洛蒂结婚的消息，便去信祝贺，默默地经受了这次精神打击。几周之后，维特又经受了一次更大的打击。事情是这样的：有一次他去看望一位很赏识其才华的C伯爵，恰巧那天C伯爵家里聚集了一大批达官贵人和他们的夫人。这些贵族老爷和他们的夫人认为，市民出身的维特与他们在一个社交圈子里是有损他们的体面和尊严的，于是他们用暗示或明显的举动表示了这一点。C伯爵见此情景，只得把维特叫到一边，说明了情况，婉言地请他离去，并为此向维特表示歉意。自尊心强但性格软弱的维特没有办法，只得被迫离开。次日，全城

为此事而轰动，人们都在议论着维特被赶出伯爵府的事。维特深感受辱，于是断然辞去了公使馆职务以示反抗。后来维特又回到洛蒂那里。这时洛蒂虽已结婚，但维特热情未减，因为他在社会上遭到碰壁后，感到只有在对洛蒂的爱情中才能找到慰藉。

维特经历了种种生活上的失意：绝望的爱情，封建小镇的闭塞，阶级的差距，处处充满了偏见与不平等。他又深感自己的才华无人赏识，无权和无地位的处境使他的天才无法得以施展。总之，在这个社会中他发觉没有他容身之地。软弱的维特一方面找不到积极反抗、摆脱封建束缚的道路；另一方面，已经觉醒的维特又不愿意苟且偷生，这便促成了维特的自杀，在当时德国的现实条件下他最终只能选择一条消极反抗的道路。在自杀前，他还读着莱辛的著名剧本《爱米丽亚·迦洛蒂》。

小说发表后，立即轰动了全德和全欧。这部信札体的小说抒发了觉醒的市民阶级知识分子在当时封建社会环境里的精神苦闷。小说对封建道德、等级观念的激烈反抗以及对个性解放、发展"天才"的强烈要求，喊出了当时觉醒的一代知识分子的内心呼声。由于小说是信札体形式，这就使歌德可以自由地借维特之口揭露当时走向衰落的封建社会的种种现象。比如1771年5月15日的信写出了维特对封建等级观念的反抗意识，12月24日的信发出了市民阶级知识分子要求社会地位、要求平等的呼声，这封信还揭露了贵族的伪善。1772年1月8日的信揭露了日常习俗中人们拘泥于小节，却忘了去做更有意义的事，这实际上反映了歌德对当时小市民目光短浅的憎恨。2月17日的信嘲笑了当时贵族官僚的工作作风。3月15日的信写维特在伯爵家受尽奚落及其感情上的愤慨。10月27日写了他对人生及环境的不满。《编者致读者》的最后一段又反映了维特与社会的对立。

小说在不少地方歌颂天才、大自然和儿童。因为狂飙突进

作家们认为，只有在大自然中才能享受到纯朴，只有儿童最纯洁可爱，只有他们还没有受到社会的恶劣影响，在他们身上还可以发现人的自然的天性。小说无疑体现了卢梭“返回自然”的思想影响。狂飙突进作家与社会以及社会上的传统和习俗格格不入，他们把自己看作天才，但却是封建社会压抑下世所不容的天才。

书信体除了给歌德表达上的方便外（他可以像随感一般揭露现实），还可以使歌德能专心致力于维特内心世界的描述，这使得这部小说有着浓厚的抒情性，使主人公主观感受的抒发在作品中比情节本身更为重要。

歌德带着丰富的感情描写春夏秋冬四季的景色，并把对自然四季的描写与维特的内心变化结合起来。他写景为的是抒情，抒情中夹着写景，形成情景交融。比如小说开头，维特尚未遇到打击时，作者写了春天的美，山谷之秀，昆虫鸟兽，森林河川……使维特心情快活。但到了小说的后半部，维特处处失意，作者便写了秋天的肃杀，冬日的凄凉。带着如此的激情描绘大自然的作品，在歌德之前的德国文学中实在罕见。小说优美动人的文笔，明朗清新、自然质朴的风格，无疑是作品广为流传的重要原因。《维特》从内容到形式，都受到了卢梭的小说《新爱洛绮丝》的影响。

维特是当时青年一代的代表人物，他是觉醒了的市民阶级知识分子，有着浓厚的市民阶级道德自尊感。维特一方面接触到专横傲慢的贵族圈子，另一方面又过着狭隘闭塞的小市民生活，这就使维特产生了对环境的厌恶。在他个人与环境的冲突中，他深感自己无力，他脱离了大众，也无能改变现状，这使他看不到个人和社会的前途，因此他只有自杀一条路。维特自杀的结局表明了青年歌德对改造当时社会的绝望心情，从这里我们才能理解1774年即发表《维特》的次年，歌德为何接受魏玛公爵的邀请前去宫廷供职。

正如恩格斯在1845年给《北极星报》编辑部的第一封信里写的："甚至连德国最优秀最坚强的思想家都对自己祖国的前途不抱任何希望。"①

歌德1775年之后一个时期的作品渐渐趋向于对现实的妥协，狂飙运动也随之衰落。

《少年维特之烦恼》出版以后，极为轰动。当时产生了两种反响：进步人士如莱辛、赫尔德、毕尔格、伦茨、博特默、维兰德等对之欢呼喝彩，但官方和教会却对它深恶痛绝，意大利教会购买了全部《维特》的译本后付之一炬，莱比锡等城市则下出版禁令，曾与莱辛辩论过的汉堡正统总牧师葛茨则要求根除这一"毒草"，对《维特》的态度可谓泾渭分明。当时还有一位颇负盛名的作家尼可莱(Christoph Friedrich Nicolai)根本不理解《维特》，这位好心肠的作家不忍心维特这样死掉，于是他在1775年写了一部《少年维特之欢乐》(Die Freuden des jungen Werthers)，内容是说在维特准备自杀的时候，一个洞察到维特心理的著名医生偷偷以一管装着鸡血的手枪调换了维特的装有实弹的手枪，结果维特一开枪，鸡血四溅，肮脏不堪，维特没有死成。后来维特如愿以偿，洛蒂终于成了维特夫人，他们俩过了一辈子快乐生活云云。

歌德对尼可莱"干预维特的生活"十分恼火，因为这样一改就抹煞了歌德作品的反封建的革命性。歌德在他的自传作品《诗与真》中说，他为此写了一段洛蒂与维特的散文对话，其中说维特对医生用鸡血手枪救了他的命这一结局向洛蒂大诉其苦，因为他虽因此保得一命，但两眼却已给鸡血弄瞎，现在虽做了洛蒂的丈夫，却看不见洛蒂的美貌，这使他同样十分不幸，而洛蒂嫁给了瞎眼维特，也深感苦恼云云。歌德以幽默的文字痛斥尼可莱"擅自干预别人的事"(见《诗与真》第十三章)。

---

① 《马克思恩格斯全集》第二卷，634页。

《维特》客观上表达了这一时代青年的苦闷心情，一时形成所谓“维特热”，有的青年甚至穿着维特的服装，抱着这本小说效法维特去自杀，歌德怕人误解了他的作品，规劝青年别去学维特的样，因此1775年小说再版时他在篇首题了这么一首诗：

Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben,	青年男子谁个不善钟情，
Jedes Mädchen, so geliebt zu sein,	妙龄少女谁个不善怀春；
Ach der heiligste von unsern Trieben,	这是人性中的至神至圣，
Warum quillt aus ihm die grimme Pein?	啊，谁知道此中会有惨痛飞迸？
Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele,	可爱的读者啊，你哭他，你爱他，
Rettest sein Gedächtnis von der Schmach,	请从耻辱之中挽救他的声名；
Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle,	请看，他出穴的精灵在向你目语：
Sei ein Mann, und folge mir nicht nach.	做个堂堂男子，不要步我后尘！

歌德青年时代的抒情诗也是德国文学中的瑰宝。他8岁开始写诗，到最后病倒在床上，他仍在写诗，一生写诗2500多首。

歌德青年时代的抒情诗由于受民歌影响，形式朴素而自然，它们歌颂生活，歌颂自然和爱情，往往情景交融，热情洋溢，感情充沛，一泻千里。《五月之歌》是这方面具有代表性的诗篇：

Wie herrlich leuchtet	自然多明媚，
Mir die Natur!	向我照耀！

Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

太阳多辉煌！
原野含笑！

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch

千枝复万枝，
百花怒放，
在灌木林中，
万籁齐唱。

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', O Sonne!
O Glück, O Lust!

万人的胸中
快乐高兴，
哦，大地，太阳，
幸福，欢欣！

O Lieb', O Liebe!
So golden schön
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höh'n.

哦，爱啊，爱啊，
灿烂如金，
你仿佛朝云
漂浮山顶！

Du segnest herrlich
Das frische Feld
Im Blütendampfe
Die volle Welt!

你欣然祝福
青田沃野，
花香馥郁的
大千世界。

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge,
Wie liebst du mich!

啊，姑娘，姑娘，
我多爱你！
你目光炯炯，
你多爱我！

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

像云雀喜爱
太空高唱，
像朝花喜爱
天香芬芳，

Wie ich dich liebe	我这样爱你，
Mit warmem Blut,	热血沸腾，
Die du mir Jugend	你给我勇气，
Und Freud' und Mut	喜悦和青春，
Zu neuen Liedern	使我唱新歌，
Und Tänzen gibst.	翩翩起舞。
Sei ewig glücklich,	愿你永远幸福，
Wie du mich liebst.	如同你爱我一样。

这是一曲对生活、爱情、自由和春天的颂歌。据说季米特洛夫在纳粹党制造"国会纵火案"被捕入狱时，在狱中常背诵此诗，以表达他对生活的热爱和战胜法西斯的必胜信念。这首诗是1771年5月歌德在斯特拉斯堡期间和他所爱的姑娘在田间散步时即兴而作。歌德曾对他晚年的秘书艾克曼说过："我的全部诗都是应景即兴的诗，来自现实生活，从现实生活中获得坚实的基础。我一向瞧不起空中楼阁的诗……必须由现实生活提供作诗的动机……"这是歌德的诗富有真情实感，打动人心的原因。

1775年11月7日歌德抵达魏玛，从此结束了他的青年时代，揭开了他的生活与创作的新的一页。

第三节　狂飙突进运动代表之二：青年席勒

席勒(Friedrich Schiller, 1759～1805)是具有世界影响的德国剧作家，他的影响超过了莱辛。席勒从1794年至1805年逝世与歌德的友谊合作构成了德国古典文学的高峰。

席勒著有历史著作和美学论文，但他主要是写戏剧，并且

主要从事历史剧创作。席勒也写过不少诗，他的诗富于哲学思考及抒写内心感受，人们往往称他的诗为"思想诗"。此外，他的诗歌中的叙事诗以及和歌德合作的讽刺短诗在德国诗史中也享有盛名。席勒曾研究历史，著有关于德国三十年战争以及荷兰民族独立的历史著作，在美学研究上席勒也有出色的成就。席勒短促的一生涉及了许多方面，并且都获得了丰硕的成果。这一节我们只介绍席勒在狂飙突进运动时期的四部戏剧作品。

席勒1759年生于符腾堡公国的小城马尔巴赫的一个贫穷市民家庭，他的祖先多为手工业者，如裁缝、修表匠、面色师等。席勒的父亲在公国的军队中当过军医，母亲是面包师的女儿。1802年席勒由魏玛公爵卡尔·奥古斯特推荐，被符腾堡公国册封为斯图加特贵族。

符腾堡公国的统治者卡尔·奥根公爵是封建分裂割据的德意志几百个小公国中的典型暴君。他的无限制的剥削使公国民穷财尽，他的残暴使整个公国陷于水深火热之中。我们只要略举两例便可见他的暴君本色。第一个例子是：当时符腾堡公国有一个名叫舒巴特的著名诗人，由于写了一些揭露封建宫廷荒淫无耻的诗篇而被驱逐出境，后又诱其归国，归国后卡尔·奥根公爵把他整整囚禁了十年。第二个例子是这位暴君任意把公国中身强力壮的青年出卖给外国(尤其是英、法两国)作炮灰以进行殖民战争，据说一个德国士兵战死，他便可得五百至六百塔勒。

奥根还办了一所学校，起初叫军事学校，后又用自己的名字改称为卡尔学校。在这所学校里一切都军事化，奥根的目的是利用这所学校培养对他盲目尽忠的奴才。

1773年奥根强迫14岁的席勒进入该校。席勒在这里先习法律后改习医学。在这所学校里少年席勒备受公爵种种非人折磨和压迫。在卡尔学校，学生与外界长年隔绝，整年不得外出，亦无假日。星期日也只允许亲人来探望，探望时有人监视。出

身不同的学生彼此之间严禁往来，进步书籍尤其不许阅读，此外，还对学生采用多种体罚。因此诗人舒巴特正确地称卡尔学校为“奴隶养成所”。席勒在这所“奴隶养成所”受了整整八年的罪。1780年席勒终于离开了它，并于同年进入首都斯图加特团部任军医之职。在这八年中，席勒备尝生活的艰辛和封建压迫的苦味，切身的经历和体验使这个市民出身的青年产生了鲜明的反封建的意识，培养了他反对专制暴君统治的进步思想。席勒在这所“奴隶养成所”并没有被养成封建主的奴隶，却锻炼成了反封建的战士，成为18世纪下半叶德国市民阶级反对封建主义的精神代表。

1782年席勒在斯图加特不堪军队中的残暴和奥根的专横（公爵不允许席勒进行戏剧创作），终于逃亡到了不属于符腾堡公国的曼海姆市。后来席勒在德国各地流浪，曾到过法兰克福、莱比锡和德累斯顿。1787年前往魏玛这个当时德国知名文化人集中的地方，结识了在那里的维兰德和赫尔德，并于1788年经歌德的举荐去耶拿任历史教授之职，从此结束了他的青年时代。

青年席勒的创作主要是四部戏剧，即《强盗》(Die Räuber 1777～1780)，《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》(Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, 1783),《阴谋与爱情》(Kabale und Liebe, 1784)和历史剧《唐·卡洛斯》(Don Carlos, 1787)。此外，青年席勒还写过一些短篇小说和诗，名诗《欢乐颂》(An die Freude, 1785)便是席勒青年时代的创作。

青年席勒戏剧作品具有丰富的激情，这种激情是市民阶级知识分子不满现状的呐喊，它们充满了强烈的反抗意识，用恩格斯的话来说，“洋溢着对整个德国社会挑战和叛逆的精神”。狂飙突进的时代精神很充分地体现在《强盗》和《阴谋与爱情》这样的作品中，但在席勒的反抗意识鲜明的戏剧中也夹杂着浓厚的感伤色彩。青年席勒戏剧创作的第一个特点是语言激烈，富于庄

严的激情，感情充沛，辞藻华丽，充满诗意的比喻。青年席勒的戏剧主人公几乎都是能言善辩的激情满怀的演说家。第二个特点是戏剧性强，结构方面除《强盗》外，都比较谨严，例如《阴谋与爱情》完全严格按照亚里士多德的悲剧结构写成。艺术性方面的缺点是席勒爱把他的主人公作为自己思想的代言人，有时主人公甚至发表一通与剧情不甚关联的激情独白。席勒的戏剧台词感情十分丰富，而他的诗歌创作却并不感情洋溢，反而注重说理，至于写自然风景就更少了。

席勒以《强盗》一剧开始他的文学历程，早在卡尔学校就读时，他就曾接触进步文学，秘密地阅读了歌德、卢梭、莎士比亚等人的作品。1777年，他把诗人舒巴特的一篇讲述两个贵族出身的兄弟结怨的短篇小说改编为剧本，这就是后来的《强盗》。在当时的德国，强盗意味着绿林好汉，绿林好汉就是反对压迫、追求自由、劫富济贫的正义之士，因此青年席勒是把强盗当做革命者来描写的。席勒的这部作品便是歌颂一群反封建的豪侠青年。它的情节是这样的：

老伯爵莫尔有两个儿子，长子卡尔在莱比锡学习，生性酷爱自由，富有正义感，次子法朗兹外表阴险，内心狠毒，席勒把一切坏蛋的特性都集中到法朗兹身上，并处处以卡尔和法朗兹作对比。法朗兹为了霸占遗产，想陷害卡尔。莫尔伯爵听信了法朗兹对卡尔的造谣中伤后，竟与长子卡尔断绝了父子关系。卡尔在对个人处境和时代不满的情绪支配下，纠集了一批无以为生的青年人，进入绿林为盗，并成了他们的首领。

法朗兹为进一步使其阴谋得逞，佯称其兄在战场上被打死，并想借此机会占有卡尔美丽的未婚妻——寄居在家中的伯爵的外甥女阿玛丽亚。阿玛丽亚和老莫尔居然相信了法朗兹这一伪造的消息。老莫尔伤心欲绝，昏倒在地。法朗兹乘此机会将老父囚入林中宝塔，并自立为继承人。一天卡尔率群盗打回自己老家，无意间救出了囚禁在塔中的父亲，父子见面后，真

相大白，法朗兹对父亲的凶残陷害，激起了卡尔莫大的愤怒，于是命群盗捉拿法朗兹。法朗兹在众盗面前无言相对，也无法逃遁，只得自缢而死。老莫尔因久囚古塔，健康受到损害，获救后不久也离开了人世。阿玛丽亚在慌乱中逃入林中，认出了卡尔。卡尔见到阿玛丽亚后，想离开众盗，随阿玛丽亚去过家庭生活，众盗不同意，因为他们早订了生死与共的盟约。卡尔无法，只得打死阿玛丽亚，最后自己去向政府自首。

卡尔是当时不满现状而又无力改变现状的狂飙突进分子的形象。卡尔向往民主，热烈地歌颂自由，否认封建秩序。他希望有一个新的社会，他说："我要带领一队人马，在德意志建立一个共和国，让罗马和斯巴达比起来只像尼姑庵一样。"但他的理想是模糊的，他脱离人民进行孤独的反抗，企图作侠盗来破坏旧世界。卡尔曾焚烧教会寺院，杀死牧师、贵族，劫富济贫，用他自己在第五幕最后的台词来说，他"妄图用恐怖来改造世界，妄想用反对律法来树立律法！"但是卡尔不久便醒悟到，他这种侠盗行为并不能改变原来的社会现状，他像歌德笔下的维特一样，在现状面前深感自己的无力，只得乞求于上帝，希望上帝来维护人道与正义，希望上帝来改变现状。他说："噢，上帝啊，我妄自以为我曾把您的刀修好，把您的偏心纠正，然而，这只是幼稚的妄想罢了。……上帝啊，对这个孩子（指卡尔自己）慈悲慈悲吧，他曾经妄想去代替您。只有您才有权复仇。您不需要人类的帮助。追究过去，的确不是我的力量所能及的事……"卡尔这些自白证明了自己的软弱，他想不出办法，他找不到出路，于是只能乞求上帝。我们从德国市民阶级知识分子先天不良的软弱本性中便能理解《强盗》的结尾和卡尔的"自首"。第二版时，席勒在这部作品的正文前，又加了一句题词："打倒暴虐者！"作者就是用这个题词公开号召人们起来反抗暴政！

剧本有着明显的矛盾：它一方面号召人们反抗，改变现

状，一方面又自认侠盗式的反抗没有前途，而另外的道路也很茫然，于是结论是只有上帝才能改变现状，这在客观上又否定了反抗斗争。作品的这种矛盾性说明席勒在创作《强盗》时思想上还不十分成熟。《强盗》中的这一矛盾性使剧本夹杂着感伤色彩，这特别体现在主人公卡尔的动摇性的台词和阿玛丽亚这个人物身上。

在艺术性上，《强盗》显然受莎士比亚的影响。法朗兹有一段叙述自己生得如何丑恶的独白，令人想到莎士比亚《理查三世》中理查的那段类似的著名独白。

《强盗》在艺术技巧上的缺点也表现出这时的席勒在创作上还不够成熟，如台词冗长，长篇激昂的独白犹如演说。其次，阿玛丽亚、法朗兹等人物形象不甚真实，不能令人信服。梅林曾说阿玛丽亚这个剧中唯一的女性是“完全失败的形象”。此外，细节上表现出明显的虚构性，在结构方面则中间部分特别松弛。

剧本尽管有这些缺陷，但在当时，它的演出效果却极好，目击者曾记述说，演出时“剧院像是疯人院”。这是因为剧中反抗性的台词激起了人们强烈的共鸣。马克思反对把人物作为作者自己思想的“传声筒”，要求作品不要“席勒式”，而要“莎士比亚化”，即作品的思想性要通过情节本身自然地表现出来，这实质上是要求作品的思想性与艺术性应高度完美和统一。但从历史的角度看，“席勒式”是有其历史上的良好效果的，因为在封建黑暗的德意志，富于激情和煽动性的“席勒式”台词必定引起人们热烈的共鸣，所以剧院才会像疯人院一样。

《强盗》是很典型的狂飙突进时代的作品，它是狂飙突进运动的重要成果之一。恩格斯在提到这部作品时曾说：“他在这本书中歌颂了一个向全社会公开宣战的豪侠青年。”①

① 《马克思恩格斯全集》第二卷，634页。

席勒第二个剧本《斐爱斯柯》可以说是一部历史剧。剧情发生在16世纪现今意大利境内，热那亚的统治者是一个名叫安特里阿斯·陀里阿的专制总督。他的侄子吉奥乃提诺·陀里阿见安特里阿斯年老力衰，便觊觎总督的权位。

在热那亚有一位很有才干又有魄力的青年伯爵名叫斐爱斯柯。吉奥乃提诺知道斐爱斯柯很可能在继承总督职位上成为他的对手，因此很想把他除掉。斐爱斯柯为了使热那亚的执政者相信自己不会谋反，就故意沉湎于酒色，不问国事，制造假象，暗地里却利用市民对陀里阿暴力统治的不满，积极策划反叛。斐爱斯柯是个阴谋家、野心家，他想的是夺取热那亚的最高地位。后来他的谋反终于取得成功，斐爱斯柯自然无心将热那亚变成自由的共和国，他只想取代陀里阿成为热那亚的专制统治者。但起义队伍的反叛者中却有一个真正的共和主义者梵利那，他的女儿曾被吉奥乃提诺所污，所以他反对陀里阿既怀着公愤又夹着私仇，他看穿了斐爱斯柯无非是假共和主义之名来达到统治热那亚之实。他说："斐爱斯柯要推翻暴君，这是肯定的，但是斐爱斯柯将成为热那亚最危险的暴君，这也要肯定!"因此在他们共同推翻了陀里阿统治之后，梵利那便伺机把斐爱斯柯推落水中，并投靠了陀里阿家族，这样安特利阿斯·陀里阿重新掌了权。

斐爱斯柯在历史上实有其人，当时统治着热那亚的是陀里阿，后被斐爱斯柯推翻，斐爱斯柯自己作了热那亚的统治者，但历史上的斐爱斯柯是偶然在热那亚港口被淹死的。

席勒的《斐爱斯柯》的主题在于揭露封建统治的残暴和贵族的专横，并指出斐爱斯柯的野心是他的悲剧的根源，剧本热烈地歌颂共和主义，野心家斐爱斯柯虽是剧本的中心人物，但并不是正面人物，剧中与斐爱斯柯作对比的是共和主义者梵利那，他宁愿投靠原来专制统治者而不愿依附新的暴君。

席勒狂飙突进时代的创作顶峰，是市民悲剧《阴谋与爱情》，

这也是狂飙突进运动最成熟的果实之一。剧本原由席勒命名为《路易丝·米勒林》(Luise Millerin)，后由当时的著名演员、席勒的朋友伊夫朗在席勒的同意下改名为《阴谋与爱情》。

80年代初正是青年席勒反封建意识最强烈的时候，也是他狂飙突进气质表现得最突出的年代。五幕剧《阴谋与爱情》正是席勒这一时期的收获，它无疑是世界古典戏剧的著名作品之一，这一剧本并不取材于历史，而是直接取材于德国现实。故事发生在当时四分五裂的德意志某一小公国。公国的宰相华尔特的儿子费迪南不顾当时的阶级偏见与门第观念，爱上了音乐师米勒的女儿路易丝，并且决意与她结婚。恰巧公爵因某种政治原因要娶一位夫人，因而需要与他的情妇——英国女人米尔福特夫人作一表面的分离。公爵为此正要为米尔福特物色一个表面的配偶，以便制造一个十足的骗局。不言而喻，谁若成全了公爵，就必将成为公爵的亲信，并且由于掌握了公爵这一秘密，也必将使公爵成为自己罗网中的人物。

华尔特认为这一笔交易能继续巩固他的宰相地位，并能继续加强自己在宫中的作用。于是他命令自己的儿子与公爵的情妇结婚。这样，围绕儿子的婚姻问题，父子展开了一场激烈的斗争。为了达到自己的目的，华尔特便和他的秘书伍尔姆一起布置了一个阴谋。他们首先借故把路易丝的父亲逮捕。另一方面伍尔姆又诱使路易丝亲笔写一封情书给她根本不认识的宫廷侍卫长卡尔普，并且让路易丝明白，这封给第三者的假情书将是释放她父亲的条件，还要路易丝在写完信后起誓不说出事情的真相。爱父至深的路易丝深感等级相差悬殊，她无法和宰相的儿子结合，别无选择，只好被迫投入了宰相设下的陷阱。路易丝亲笔写的假情书终于按预先布置的阴谋落到了少校费迪南的手中。费迪南看到他所爱的路易丝给第三者的情书后，妒火中烧，带着情书急匆匆前往路易丝处责问。路易丝受到誓言的约束，另一方面又深感与费迪南的婚姻根本无法成为现实，因

此拒不说出真情，反而承认此信确实出于她的手笔。费迪南痛苦地在饮料中下药毒死了路易丝。当路易丝明白自己即将死去时，才把一切向费迪南作了坦白。费迪南这才知道路易丝是爱他的，但他自己的酒杯中也同时下了毒，因此他也随路易丝离开了人世，悲剧便在这对情侣双双惨死之中闭幕。

这个剧本写的是18世纪下叶德国统治阶级内部两代人的“代沟”问题。剧本的矛盾冲突表面上看是爱情冲突，即宰相的儿子爱上了平民少女，但宰相却要儿子去娶公爵的情妇，实质上席勒通过这一“代沟”造成的爱情悲剧，以现实主义手法反映了当时市民阶级和封建贵族在政治和意识形态上的斗争。

剧本完全否定了封建贵族(以宰相和公爵为代表)堕落的封建道德，否定了他们寡廉鲜耻的行径。费迪南的父亲可以牺牲自己儿子的幸福，用儿子的婚姻作为达到个人权力地位的工具。而代表新兴市民阶级意识的费迪南（尽管他出身于贵族之家）却坚决拒绝父命，勇敢地表现了对封建门第等级的蔑视。

其次，剧本通过这一戏剧冲突及其结局（一对情侣双双惨死）控诉了封建贵族阶级的专横和残暴。费迪南与路易丝是封建势力的牺牲品。作者对于专横残暴的贵族所作的控诉特别有力地体现于第二幕第二场，即宫廷侍从一场。这是一个并非与主题无关的插曲。这一场说的是公爵（他自始至终没有出场，但观众始终感觉到他的存在，因为正是他在幕后控制着全局）为米尔福特夫人与费迪南的婚礼送来了一盒金银首饰作为礼物。当米尔福特夫人看到这份珍贵的首饰，向宫廷侍从问起价格时，宫廷侍从说公爵没有支付一文钱。原来公爵竟把七千名本国青年卖给英国，去美洲参加殖民战争当炮灰。公爵依靠这笔收入从意大利买来了这份珠宝，宫廷侍从说他的儿子是被卖青年中的一个。这一场在席勒时代上演时因为过分刺激统治者而总是被删去。

第三，剧本通过这一戏剧冲突真实地反映了当时市民阶级

在与封建贵族作斗争时显示的种种弱点。这首先表现在路易丝的父亲米勒的性格中。第二幕第六场宰相得知儿子与路易丝的关系后前来路易丝家中，米勒对宰相一方面表现了市民阶级的自我尊严与道德上的优越感，另一方面对封建统治者又是谨小慎微，惊恐万状。目光短浅的米勒这时只求家里能够太平，对宰相不敢得罪。市民阶级斗争性不坚决的弱点也反映在女主人公路易丝身上。路易丝有很浓厚的封建意识，她认为门第等级观念只有在极遥远的将来才会消失，因此她与费迪南的爱情只能以悲剧结束，这就是路易丝具有浪漫气质的性格中带有浓厚感伤色彩的原因。她从一出场到最后始终是绝望的和感伤的。如果把路易丝感伤绝望、软弱忍受的性格和博马舍的《费加罗的婚礼》中女主人公苏珊娜的朝气蓬勃、积极乐观的性格相比，就可以看到当时德国和法国的市民阶级在反对封建势力的斗争中的鲜明区别。路易丝信守誓言也表明了她的宗教观念很深，说明德国市民阶级具有浓厚的封建意识和守旧思想。

剧本的最后，费迪南居然向罪恶的制造者宰相华尔特伸出了和解之手，这更说明在当时的德意志还根本不存在着资产阶级革命的客观条件。卡尔的自首，维特的自杀，费迪南向父亲伸出和解之手，对他表示原谅，这一切都体现了狂飙突进运动的矛盾，都真实地反映了当时德国市民阶级的特点，这些主人公都有着相同的经历：以反抗开始，以失败告终。

这出戏剧的反封建性鲜明而强烈，恩格斯在评论《阴谋与爱情》时说，它“是德国第一部有政治倾向的戏剧”。在《阴谋与爱情》之前的《爱米丽娅·迦洛蒂》和《铁手骑士葛兹》，或托古喻今，或借外国来比喻德国，而《强盗》则又空想多于现实。直接取材于现实的《阴谋与爱情》显然比这些剧本都高出一筹。梅林在评论这部戏剧时说：“席勒的这个剧本有超过他的全部先驱者的一个优点：它达到了一个革命高度，在他以前的市民阶级戏剧从未达到过这个高度……”

正因为青年席勒在创作上表现了强烈的反封建性，所以在法国大革命以后，席勒于1792年被选为法兰西共和国的名誉公民。

《阴谋与爱情》的结构十分谨严，两个对立集团的人物先用引子介绍，然后通过爱情纠葛表现两大集团的矛盾，从而展开剧情，再经过几番曲折使冲突引向高潮，达到男女主人公的悲惨结局，冲突双方的人物均在剧情展开中表现了自己的性格并显示出当时的时代矛盾。在结构上席勒善于借鉴古人，善于在剧中纯熟地借用莎士比亚《罗米欧与朱丽叶》和《奥赛罗》中的场面。

剧本中的人物语言富有个性，基本上克服了《强盗》中的长篇演说式的台词倾向。如路易丝的纯洁而又接近于悲壮的感伤，费迪南那种对现实不满而吐露出来的自鸣非凡的激情，他的爱情至上以及他为爱的自由而发表的慷慨陈词，都富有浓郁的个性色彩。再如伍尔姆的阴险(此人的刻画比较脸谱化)，华尔特的专横，侍卫长卡尔普的庸俗，米勒的市民自尊和胆怯，米勒太太的小市民习气。凡此等等都反映了当时封建贵族与市民阶级各自的精神状态。

《阴谋与爱情》在艺术上也有个别明显的缺陷，如第四幕第七场，米尔福特夫人要路易丝做自己的侍女，路易丝加以拒绝，一个刚满16岁的少女竟说出那样尖酸刻薄的话，显然是作者为了抬高她作为市民的自尊，并以此表示她对没落贵族妇女的蔑视。尤其不合情理的是，米尔福特在受到了路易丝精神上居高临下的重击以后，竟然放弃了糜烂生活，离开了宫廷，到“遥远的”地方去过“平民生活”了。作者的目的是想用这一情节突出市民阶级道德优越感的感染力，但却因此失去了人物行动的现实根据。

《阴谋与爱情》由于其艺术上的感染力以及真实地反映了当时的时代冲突，至今在欧洲舞台上仍然屡演不衰，我国也曾演

出过此剧。并被改编为我国的地方戏曲。

席勒青年时代的最后一个剧本《唐·卡洛斯》表明了席勒创作上的转折。这种转折在他反封建意识强烈的《强盗》和《阴谋与爱情》中其实已露端倪，因为不论卡尔·莫尔还是费迪南都在现实面前承认了失败：卡尔丧失了一切改变现状的希望，而费迪南在临死前也向父亲——悲剧的制造者伸出了和解之手。剧本的这类结局正是德国当时现实的真实反映，它表明了德国市民阶级的软弱妥协倾向。于是席勒把改变封建现实的力量寄托到一个贤明的王子身上，让这样一个贤明王子与顽固的封建父王斗争，并领导人民走向自由，这样一位王子的诞生和出现则依靠了一位有人道主义思想、了解民生疾苦、渴望人民能获得自由的明智大臣的启发与教育。这就是席勒的《唐·卡洛斯》的主题和主要内容。

《唐·卡洛斯》也是席勒的第一部诗剧，它表明席勒已经开始在思想上作理想王国的探求。剧本的题材取自法国16、17世纪时所描写的16世纪西班牙的宫闱故事，它的情节简单说来是这样的：

16世纪时的西班牙正受着暴君菲力普二世的残酷的统治，菲力普的儿子唐·卡洛斯系皇位继承人，却热烈地爱上了继母——法国公主伊丽莎白，伊丽莎白公主本是唐·卡洛斯的祖父卡尔五世为唐·卡洛斯定下了婚约的，卡尔五世去世后，伊丽莎白却为唐·卡洛斯的父亲菲力普二世占有。可是法国公主伊丽莎白心中爱的也是唐·卡洛斯。唐·卡洛斯把心中郁积的爱情苦闷向刚从国外处理公务回来的宰相、他个人的最好的朋友波沙侯爵吐露，波沙侯爵同情王子，因此从中协助，终于使唐·卡洛斯悄悄地会见了伊丽莎白。尽管事情进行得十分秘密，菲力普二世还是知道了他们的这一次幽会。波沙侯爵认为唐·卡洛斯禀性善良，又是皇位继承人，因此西班牙未来的希望全在他的身上，于是启迪他以人道主义的精神把受西班牙暴政

统治的尼德兰人民拯救出来。唐·卡洛斯在波沙的支持下，要求刚愎自用的父亲派他到尼德兰去处理当地的骚乱，让他为开明统治作示范，但菲力普认为卡洛斯年幼无知，拒绝了他的请求，而把以残酷闻名的阿尔巴公爵派去尼德兰进行镇压。当波沙侯爵知道了性喜猜疑的国王菲力普已经得知儿子唐·卡洛斯对皇后伊丽莎白旧情未断时，生怕唐·卡洛斯生命有所不测，于是用计谋拯救卡洛斯的生命，以便把他保护下来日后完成大业。波沙侯爵制造假相，似乎自己爱上了皇后伊丽莎白。他通过这一办法把国王的注意力集中到自己身上，并打算牺牲自己来保护未来的国君。忠诚明智的波沙终因受到嫌疑而为国王所杀。波沙死前把一切真情告知了唐·卡洛斯，唐·卡洛斯得知忠诚的朋友波沙是为自己而牺牲，为西班牙而牺牲的，再也抑制不住对父亲的愤怒，他表示出了他压抑很久的正义的反抗，怒斥菲力普是刽子手。通过波沙的死，唐·卡洛斯思想变得成熟了，目光变得远大了，他这才明白生活中存在着比爱情更崇高的东西。在与伊丽莎白最后晤面时，他说："我终于看到了有比占有你更崇高、更有意义的东西。"又说，"我再也不尊敬他了(指菲力普国王)。天性已在我的胸中灭绝……他失去了一个儿子……我要赶快把受难的人民从暴君手中拯救出来。马德里要等我做了国王才能看到我，或者永远看不到我。"按照波沙的遗嘱，唐·卡洛斯必须立即逃往布鲁塞尔，与那儿起义的人民站在一起。可是当唐·卡洛斯与伊丽莎白秘密会晤时，国王却已带领宗教法庭人员前来逮捕他，国王让宗教法庭对他判罪。

从剧本的核心思想看，这不是一部爱情悲剧，而是一部政治悲剧，剧本的主人公也并不是唐·卡洛斯，而是波沙侯爵。波沙侯爵是一个理想人物，波沙的思想正是席勒的思想，波沙显然是席勒的传声筒，这在第三幕第十场国王与波沙的对话中表现得尤其鲜明。波沙教育年轻的王位继承人唐·卡洛斯，企

图使他执政时成为一位开明君主，爱护人民，给人民自由，他在自己处境危难时曾对唐·卡洛斯说："为了弗兰德而救你自己吧！为国家是你的责任，为救你而死是我的责任。"这样，波沙不仅是一个为友谊而死的高贵的义士，更是一个为国捐躯的伟大的战士。波沙主张人民应该享有自由，他尤其重视人民应享有思想自由。

卡尔以强盗形式来改变现实，证明没有成功；费迪南临死前与父和解……在那个封建势力还相当强大的德意志，席勒，这一新兴的软弱的德国市民阶级的精神代表，于是企图在《唐·卡洛斯》中用开明君主的方案来实现他改革社会的理想。这表明了席勒由革命转向妥协。剧本的结尾，波沙被杀，唐·卡洛斯被捕，这表明矛盾的席勒所怀抱的对开明君主的理想不过是一个不现实的幻梦。

我们可以说，《唐·卡洛斯》所表达的思想实际上已离开了狂飙突进精神，因此它标志着席勒青年创作时期的结束。

第四节　其他狂飙突进作家

狂飙突进作家除歌德、席勒外，重要的还有亨利希·瓦格纳（Heinrich Leopold Wagner，1747～1779），伦茨（Jakob Michael Reinhold Lenz，1751～1792），所谓格丁根林苑派诗人福斯（Johann Heinrich Voß，1751～1826），此外还有毕尔格（Gottfried Bürger，1747～1794），克林格（Friedrich Maximilien Klinger，1752～1831）和舒巴特（Christian Friedrich Daniel Schubart，1739～1791）。

瓦格纳出身市民家庭，父亲是商人。瓦格纳学过法律，做过律师，和当时许多市民出身的作家一样，他也当过家庭教师，在斯特拉斯堡学习期间认识了歌德。瓦格纳的代表作

是他的六幕悲剧《杀婴女人》（Die Kindesmörderin，1776）。它的题材取自当时现实生活中常见的事实：单纯的市民少女为贵族公子始乱终弃，生下私生子，母亲为了维护名誉便杀死自己的婴儿，然后因此被判处死刑。剧本《杀婴女人》叙述一个名叫格律宁斯艾克的少尉租屋居住于屠夫霍姆布莱布特之家。一天，少尉带霍姆布莱布特的女儿爱娃去参加一个舞会，诱奸了这个18岁的少女。为了安慰绝望的爱娃，少尉答应以后娶她为妻。爱娃怀孕后为了逃避封建舆论的谴责，便逃往他处，寄居于一个贫苦的洗衣妇家里。孩子出世后，爱娃在复杂而痛苦的精神刺激下杀死了自己的婴儿。不久她得悉自己的母亲在失去她之后郁闷而死，父亲在万分思念女儿的情况下，愿付高额赏金寻找她的下落。爱娃最终回到了自己父母的家。但是父亲虽爱女儿却无法保全作为杀婴犯的女儿的生命。

瓦格纳后来曾对此剧作了改编，改编本的社会意义大大减弱，因为作者没有让爱娃杀婴，而是让她得到父母的谅解，少尉最后还与爱娃结了婚，硬把剧本写成了一个大团圆的结局。

歌德在当时已写就了《浮士德》中的甘泪卿悲剧，并在朋友中加以朗读，当时瓦格纳也在场，因此1776年瓦格纳的《杀婴女人》发表后，歌德曾斥之为剽窃。

瓦格纳的《杀婴女人》谴责了当时法律的残酷，也谴责了贵族军官玩弄市民少女的无耻，它发出了市民阶级要求社会平等的呼声。

伦茨是牧师的儿子，曾在大学学习神学，做过家庭教师，在做家庭教师期间曾陪贵族到斯特拉斯堡旅游，在那里结识了歌德。伦茨27岁时开始出现精神病征兆，后来流亡到俄国的彼得堡，41岁逝世于莫斯科的街头。

伦茨是一位剧作家，他的代表作是《家庭教师或私人教育的优点》（Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung，1774）和《士兵们》（Die Soldaten，1776）。前者是一部喜剧，因此

当代有的文学史家认为伦茨是现代欧洲社会喜剧的奠基人。

五幕剧《家庭教师》的故事发生在当时东普鲁士的一个小城。当地贵族——少校封·拜尔格新聘请了一位家庭教师洛弗尔。主人把自己的儿子和女儿都交托给了洛弗尔。女儿古斯特欣本已与堂兄弗利兹海誓山盟，但是眼下弗利兹正在外地读大学，于是生活放浪热情的古斯特欣便暗中与洛弗尔来往。古斯特欣怀孕后，洛弗尔觉得后果严重可怕，不敢久留，便改名换姓潜逃到了一所乡村学校。古斯特欣也害怕舆论的压力，藏匿在一片森林中的一个瞎眼老妇人家里，并在她家生养了孩子。古斯特欣由于想念自己的父亲，把孩子托付给瞎眼老妇人后便返回父亲那里。但是这部剧本却不是悲剧结尾而是喜剧结尾：洛弗尔深感自己的行为应受到谴责，便在农村与一名叫丽斯的村女结了婚，古斯特欣则仍与堂兄弗利兹完婚，弗利兹也决定抚养古斯特欣和洛弗尔的私生子，因为他觉得这孩子身上有着古斯特欣的许多特征。这一喜剧结尾的社会意义在于剧本否定了当时的传统观念，古斯特欣仍然体面地结了婚，并肯定了私生子也有生存的权列。此外剧本抨击和讽刺了贵族对平民知识分子的骄横以及把家庭教师当做仆役看待的社会现象，剧中的贵族在言语和行动上处处表现得滑稽可笑，贵族成了观众嘲笑的对象，这也反映了市民阶级意识上的觉醒。

《士兵们》却并没有喜剧的结局：美丽的市民少女玛丽本已与小布商斯托尔茨乌斯确定了关系，后来一位名叫德斯普的贵族军官用花言巧语诱骗了玛丽，玛丽的父亲也嫌小布商穷，羡慕贵族军官的地位，因此支持女儿与小布商断交，谁知德斯普不过是玩弄异性而已，致使玛丽的处境非常狼狈。斯托尔茨乌斯知道这一切后，便设法毒死了德斯普，自己也服毒而死，他内心感到舒坦，因为他觉得他已经为玛丽复了仇。这部剧本除了抨击贵族军官的道德堕落与无耻行径外，还嘲讽了小市民阶层的往上爬与爱虚荣心理。剧本的人物形象都塑造得很生动，

只有收留玛丽的伯爵夫人实际上是作者思想的代言人，形象比较苍白，是一个非现实的理想中的人物，其他的军官形象虽寥寥数笔，却栩栩如生。由于剧本出现了众多的军人形象，所以剧本叫《士兵们》。

福斯是格丁根林苑诗人。在格丁根有一批崇拜克洛卜施托克的青年诗人办了一个《格丁根文艺年鉴》，并建立"林苑"诗人会，后来文学史上就称他们为格丁根林苑派，其中著名的代表除福斯外，还有赫尔蒂、施托尔贝格等。林苑派与狂飙突进运动出现于同一时期，由于林苑派对自然的热情、对自由的渴望以及对低层人民的同情，因此他们也属狂飙突进作家之列。但是在创作成就上，除福斯外，林苑派没有能与歌德、伦茨、克林格、瓦格纳等人相匹敌的作品，不过在对底层人民的同情方面，福斯却胜过所有狂飙突进作家。福斯的祖父是农奴，父亲是佃农，因此福斯自小熟悉贫苦人民的生活。青年时代福斯曾做过家庭教师，后在格丁根大学学习神学和哲学，晚年是海德堡大学的教授。

福斯的创作把封建统治下农奴的解放问题看作是为自由而斗争的主要问题。福斯的成就主要体现在他的田园诗上，但他的田园诗并不是描写风花雪月的无聊作品，而是反映农民疾苦和地主压迫的民主诗篇。他的主要作品是《农村田园三部曲》(Trilogie ländlicher Idylle)，包括《农奴》(Die Leibeigenen)、《减轻负担的人》(Die Erleichterten)和《被释放的人》(Die Freigelassenen)，它们又合称为《农奴三部曲》(Leibeigenentrilogie)。三部曲说的是某容克贵族答应农奴米歇尔，如果他能交出一百塔勒便允许他自由。于是米歇尔全家饱受辛苦，最后积得了这笔钱。可是当容克接过这一百塔勒以后却自食其言，反咬一口说，米歇尔偷割过他的草，这一百塔勒只能充作罚金。米歇尔气愤至极，想放火烧掉农奴主的庄园，但是他又想，这样的行动并不能拯救自己，他不知道该如何去反抗农奴主，宿命

思想使他感到自由的日子还很遥远。在第三部中，福斯一方面描写了农奴主的残酷剥削，另一方面却又描写了一个有“见识的”地主如何给他的农奴们以自由，让他们成为自由的佃户。福斯用这种“和平方案”解决农奴问题——求压迫者恩赐自由。这自然是一种幻想，但福斯至少提出了农奴的解放问题。

福斯在文学上的重大成绩是他以出色的语言翻译了荷马的《伊利昂纪》和《奥德修纪》，德国人读荷马至今还是读他的译本。此外，福斯还译了维吉尔的牧歌以及阿里斯托芬和贺拉斯的作品。

在政治上，福斯对法国革命不像克洛卜施托克、席勒等由开始的抽象拥护到后来的具体反对，他始终站在拥护的立场上。

毕尔格与格丁根林苑派甚为接近，他是一位难能可贵的反封建诗人。毕尔格是牧师的儿子，在大学曾学神学与法律，当过编辑。他一生贫病交迫，生命短促，晚年曾勤奋翻译，最后死于肺病。毕尔格写过不少抒情诗，是18世纪出色的抒情诗人和政治诗人。在他的政治诗中，表明了他对封建统治者的愤怒，这方面的代表作是十分著名的《农民致暴君殿下》(Der Bauer an seinen durchlauchtigen Tyrannen)，这首诗在风格和内容上与歌德的《普罗米修斯》甚为接近，这里引证这首诗的最后三节：

Die Saat, so deine Jagd zertritt,	你的猎人踩坏的庄稼
Was Roß und Hund und du verschlingst,	你的马、犬和你所吞没的
Das Brot, du Fürst, ist mein.	这些粮食，君侯，乃是我的。
Du Fürst hast nicht, bei Egg und Pflug,	你君侯没有为耕耙
Hast nicht den Erntetag durchschwitzt.	为收获流过一滴汗，
Mein, mein ist Fleiß und Brot!	我的，勤劳和面包是属于我的！

Ha;du wärst Obrigkeit von Gott?	哈！是上帝授权于你？
Gott spendet Segen aus,du raubst!	上帝赐人幸福，你却在掠夺！
Du nicht von Gott,Tyrann!	你不是上帝所派，你是暴君！

这首诗开头是对封建主的诉苦，最后却转化为对封建主的愤怒控诉与谴责。再如他的未完成的诗篇《为了谁，你善良的德国人民……》(Für wen, du gutes, deutsches Volk…)号召德国人民不要听凭德国封建诸侯的驱使去干涉法国革命。

毕尔格在德国文学史上还是叙事诗的奠基人。歌德、席勒都写过出色的叙事诗。自毕尔格之后，叙事诗这一形式一度成为时髦。

毕尔格最主要的叙事诗是《莱诺勒》(Lenore,1773)。《莱诺勒》叙述一个古时传说，但作者把故事的时代背景放到七年战争之后，写一个少女对七年战争的控诉。青年威廉去当了兵，把他的未婚妻莱诺勒留在农村。战争结束后，莱诺勒巴望着威廉回家，却杳无音讯。她十分失望，诅咒生活和上帝的无情，诅咒战争夺去了她的未婚夫。某晚，忽有一骑者来到，并击其门窗，莱诺勒开门时喜出望外，原来威廉终于回到她的身边，她惊喜交集。威廉急求莱诺勒与他一同上马前去教堂举行婚礼。马匹飞奔，如同插上翅膀。恐怖的莱诺勒最后才知道，她已经被魔鬼所诱，飞驰的马匹终于把她带入坟墓。这首叙事诗音节优美，语言朴素，情节动人。它的意义在于：这首诗控诉统治阶级内部的争夺战争——七年战争给人民制造了悲剧。这部诗作在毕尔格当时便很受欢迎，几乎立即译成了欧洲各国语言。毕尔格的另一首著名叙事诗是《陶本海因的一位牧师的女儿》(Des Pfarrers Tochter von Taubenhain, 1781～1782)，它叙述一位牧师的女儿为贵族始乱终弃，最后她伤心地刺死自己的婴儿，自己也被处死，她的死去的灵魂却一直注视着那个她亲手为婴儿挖的坟墓。毕尔格本计划把这一叙事诗编成一部悲剧，后来

没有实现。

毕尔格的另一文学功绩是他翻译、修改、增补了有关吹牛男爵闵希豪生的故事集。

闵希豪生实有其人，生于1720年，卒于1797年。他曾在俄国军队中当过军官，参加过俄土战争。闵希豪生常向他的朋友叙述以吹牛夸大为特点的冒险和旅行故事。1775年一个名叫拉斯珀的德国学者，在英国用英语整理了一部德国笑话集，其中收集了不少夸大的冒险旅行故事，他把这些故事都集中在闵希豪生的身上，1786年毕尔格把这本书译成德语，增补了许多讽刺性内容，这就是后来流传更为广泛的毕尔格的《闵希豪生男爵水上陆上的奇异旅行、出征和有趣的冒险》(Wunderbare Reisen zn Wasser und zn Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münschhausen)。书中有许多荒诞不经的故事(比如男爵说他用空气为原料制造建筑材料等)，可是闵希豪生的贵族朋友对他的吹牛都深信不疑，这说明封建分裂的德国小诸侯小贵族是多么孤陋寡闻，竟然把谎言当事实。闵希豪生对贵族的愚弄说明当时德国社会的闭锁和贵族阶层的落后愚蠢。

马蒂阿斯·克劳狄乌斯(Matthias Claudius, 1740～1815)和毕尔格一样也是与哥丁根林苑派十分接近的诗人。他是牧师的儿子，曾在耶拿学习神学、法律和政治经济学，一度在汉堡做编辑和从事创作。克劳狄乌斯的语言朴素，情感真挚，以描写大自然景色见长，但他的作品与福斯和毕尔格的相比显得缺乏时代感。克劳狄乌斯作为18世纪出色的抒情诗人至今仍活在德国人民的心中，他的诗有些已如民歌一般流传于民间，如他的《黄昏的歌》(Abendlied)等。下面摘引他的《死神与少女》(Der Tod und das Mädchen)：

Das Mädchen: **少女：**

Vorüber, ach vorüber;	走开，啊，走开！
Geh, wilder Knochenmann;	凶恶的死神！
Ich bin noch jung, geh, Lieber,	我还年轻！去，
Und rühre mich nicht an;	不要碰我，先生！
Der Tod:	**死神：**
Gib deine Hand, du zart und schön Gebild;	让我握你的手，美丽温柔的少女！
Bin Freund und komme nicht zn Strafen,	我是朋友，不是来对你惩处。
Sei gutes Muts; Ich bin nicht wild,	请你放宽心，我并不凶恶！
Sollst sanft in meinen Armen schlafen;	在我的怀中，你安静地睡去吧！

这首诗表现了对生命和生活的热爱。

士瓦本诗人舒巴特对席勒影响甚大。他出身于符腾堡公国的市民家庭，在大学曾攻读神学，做过家庭教师、乐师。30岁时，他由于写了一些攻击与讽刺卡尔·奥根公爵的诗文而被驱逐出境，于是他在各地浪游，有了与人民接近的机会。1774～1777年他出版一份杂志，名叫《德意志纪事报》，由于舒巴特在杂志中不断发表自由思想和不满卡尔·奥根统治的文章，终于被公爵诱骗至符腾堡境内，被奥根禁锢十年。在囚禁期间，席勒曾于1781年化名前去狱中探视。舒巴特在狱中写了不少诗篇，并写了他的自传《生活和思想》(Leben und Gesinnung, 1791)。十年囚禁出狱后，舒巴特又立即办了一个杂志名叫《祖国纪事报》。这一次舒巴特改变了做法，他不但不攻击奥根公爵，还对他加以赞美，但是舒巴特却猛烈攻击其他诸侯。《德意志纪事报》每周出两次，颇具政治倾向。刊物的目的在于反对封建暴政和教会压迫，揭露诸侯的罪行（如把青年贩卖给外国当炮灰的无耻行为），促使人们觉醒。

舒巴特一生写诗800首左右，他的诗属于18世纪德国优秀的民主主义诗篇，其中有的揭露封建主对农民的残酷剥削，有的抨击封建主贩卖青年的罪恶行为，有的讽刺封建君主走狗的奴性，但他的作品局限于揭露与控诉，而并没有号召人民反抗。他的诗歌文字通俗易解，具有民歌风味。《行乞的士兵》（Der Bettelsoldat）描写一个为诸侯打仗致残的士兵只能以乞讨度日的景象。诗的末尾，这位士兵提出了警告，提醒人们不要去为诸侯卖命。《海岬之歌》（Das Kaplied）描写一群被诸侯贩卖到非洲去开拓殖民地的德国青年与祖国、亲人告别时的凄惨情景，作者在客观的叙述中控诉了诸侯的罪恶。这首诗的情节与风格都会使人想起我国唐代诗人杜甫的《兵车行》。舒巴特的诗与文在我国尚无介绍，但他的一首名为《鳟鱼》(Die Forelle)的诗，却因为舒巴特谱了曲而在我国广为流传。舒巴特原诗最后还有一段，它告诫年轻的姑娘们：在生活中要警惕，莫像那条鳟鱼那样为人所骗！

舒巴特除了是一位出色的政治家和报人外，还著有《对音乐美学的一些想法》(Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst)，这是一部系统的音乐美学著作，这部著作是他被囚禁期间在狱中写的。此外舒巴特还谱了近80首歌曲。舒巴特无疑是那个“天才时期”出现的确有天才的作家。

最后我们要介绍的是克林格，他是剧作家、小说家。狂飙突进运动这一名称便是因为他的同名剧本《狂飙和突进》而得名的，虽然剧本本身写得并不成功，但它的标题却颇负盛名。克林格、瓦格纳和伦茨当时都和歌德十分接近，甚至因此而被同时代人称为歌德派。克林格虽然写过不少剧本，但它们在文学史上的地位不如他的小说。

克林格最著名的长篇小说是《浮士德的生活、事业和进地狱》(Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt, 1791)。克林格曾打算用十部长篇小说来描写、揭露和批判德国当时的封建制度现

状，后来他完成了八部，这八部长篇的第一部便是关于浮士德的这部小说。过去的资产阶级文学史家对克林格的小说都闭口不谈，原因就在于他的小说具有尖锐的揭露性，唯有赫特纳在他的《18世纪德国文学史》中对克林格的小说给了崇高的评价。

《浮士德的生活、事业和进地狱》叙述浮士德渴望知识、享受和自由，于是召请魔鬼帮助，撒旦便派了他最喜欢的莱维坦前来人间（“莱维坦”原意为海怪），浮士德要魔鬼让他了解人间一切道德堕落的根源。浮士德虽在人间经历了种种失望，但他对人类德行的信念并未完全泯灭，莱维坦若想把浮士德的灵魂诱入地狱，便得动摇浮士德残存的对人类道德的信念。于是魔鬼决定带领浮士德去经历人类社会的各种恶行。他先以国王使臣的身份引导浮士德去法兰克福。法兰克福的市长为了从浮士德手中求得一张国王的贵族委任书，竟然甘愿把自己的妻子给浮士德作为报酬。在美茵茨，浮士德看见一个无辜的人在诉讼中因为法官受贿而败诉，在最后一刻，莱维坦以更高的金额贿赂了法官，使法官立即改变了判决。他又看见一位虔诚的修道院长为防止一位美丽的修女将来取代她的职位，有意让浮士德与这位美丽的修女私通。在诸侯的宫廷，浮士德又目睹了宫廷中的一切阴谋诡计和为私利的倾轧。后来浮士德还经历了一件贵族为了追捕野兽而焚烧村庄的事件……浮士德经历了国内这一切后又在魔鬼的带领下去国外经历人间的种种罪恶。在法国他成了路易十一暴行的见证人，他看见金子的闪光对贵族说来远胜于女儿的名誉。在英国他经历了理查三世对亲属的残忍谋杀。他在意大利、西班牙成了同样暴行的见证人。在经历了这一切后，浮士德开始相信，所有这一切骇人听闻的暴行是人的天性所驱使的。而一切暴行中最可憎恶的是他在教皇宫廷中经历的，因为他发现教皇宫廷是培养一切罪恶的最大学校，是一切恶行的根源。他看见了教皇亚历山大六世家属的极端荒淫无耻和残暴。浮士德也在荒淫的生活中，在妇女的怀抱中忘却了

对人间的失望。浮士德不仅对人间失望，也对上帝失望了，因为他最后看见了教皇竟去吻魔鬼——他的陪伴者的脚，浮士德从国外又返回德国，作品最后的结局是浮士德被魔鬼撕成数块而死亡，罪人浮士德的灵魂被带进了地狱。

克林格通过浮士德跟随魔鬼的经历显示了当时德国的丑恶现实，愤怒地讽刺了封建社会的各种堕落现象和人压迫人的事实，尖锐地揭露了教会的伪善面目。这是德国文学中一部无情的、反封建的讽刺作品。歌德的《浮士德》乐观主义地展示了人类未来的远景，而克林格的《浮士德》却以绝望与听天由命为结局，以浮士德的失败告终，作者既不能回答自己提出的问题，也对人类的前途失却信心，小说这样的结局无疑是作者的世界观所决定的。克林格利用浮士德这一传说作为揭露封建主义的题材，自有其巨大意义；但是歌德把浮士德的传说作为他探讨人生意义和展示人类历史前景的题材，显然要比克林格站得更高，看得更远。

狂飙突进运动在70年代中叶至80年代中叶达到顶峰，之后，狂飙之音日渐消失，德国文学渐渐进入了以歌德与席勒为核心的古典时期。

第 四 章

德国古典时期文学

第一节 18世纪末到19世纪初德国的历史发展和文学状况

1789年在法国爆发的革命是欧洲资产阶级最彻底的反封建制度的革命，是18世纪欧洲划时代的历史事件，这次革命不仅影响到法国的政治和经济，而且还影响到整个欧洲，首先是它的邻国德意志。

18世纪末的德意志是经济落后、资本主义发展迟缓的国家，这个国家依然是以普鲁士和奥地利为首的大约300个诸侯小国的集合体。18世纪末，德意志的资本主义尽管有了一些发展，但封建割据局面却严重地妨碍着德意志生产力的发展。从18世纪德国资产阶级的状况来看，德国资产阶级在经济上还对大地主贵族有所依赖，在政治上有明显的妥协性和软弱性。因此18世纪末的德意志还不具备资产阶级革命的条件。

然而法国的资产阶级革命却震动了落后的德意志。在法国革命的直接影响下，德国有许多地方爆发了农民起义，首先是接近法国的莱茵区农民骚动，接着是1790和1793年，在萨克森与西里西亚都爆发了农民起义。城市里则有手工业帮工的示威

罢工和学生运动，布雷斯劳还发生了纺织工人的起义。这一切人民斗争都遭到了武力的镇压。法国革命在德意志引起的最重要事件是美因茨共和国的建立。

法国革命所激起的德国人民的反封建情绪引起了德国诸侯、贵族的极大不安和恐惧，他们害怕革命蔓延到德国来，于是1792年普鲁士和奥地利发动了对法国的干涉战争，企图以此扑灭法国革命的火焰，不致在德国看到“革命的传染病”，但是反侵略、反干涉的法国军队击溃了普鲁士的干涉军，并把法国军队推进到莱茵河左岸。于是在法军的援助下，莱茵河地区开始消灭封建制度，位于莱茵河地区的美因茨也被法军占领，当时美因茨竟成了德国民主运动的中心。1793年3月，在当地的革命作家福尔斯特的领导下，建立了美因茨共和国。由于当时的德国还不具备推翻封建制度的革命力量，因此效法法国雅各宾党人专政的美因茨共和国也缺乏广大人民的支持，所以，同年7月，共和国即遭到封建力量的镇压。

1799年，拿破仑在法国大资产阶级支持下举行政变，开始了他的军事独裁，法国所进行的战争的性质也由革命的防御转变为侵略。1804年拿破仑称帝后又不断地对外进行战争，1805年拿破仑率领25万兵马进攻巴伐利亚。在与奥俄联军进行的决定性战役中，拿破仑取得了胜利。1806年，在拿破仑的军事打击下，自962年建立的德意志民族的神圣罗马帝国终于崩溃瓦解。同年，拿破仑把莱茵河两岸的诸侯小国组织成所谓“莱茵联盟”，并在德意志的这块西部地区进行了一系列的资本主义改革措施，如废除农奴制，实施资产阶级立法，总之，为加速这一地区的资本主义发展创造了条件。

1806年拿破仑进攻普鲁士，耶拿一役，仅数小时便彻底击溃了这个军事容克国家。拿破仑在占领了普鲁士的京城柏林以及其他重要城市后，掌握了德国的政治大权，加上割地赔款和种种奴役措施，对普鲁士人民进行了大量的经济掠夺，这引起

了德国人民对外国统治的痛恨，激起了德国人民的爱国情绪和民族自尊心。由此可见，拿破仑对于德国的历史具有双重作用，他一方面是德国旧制度的破坏者和新的资本主义制度的开拓者，另一方面，对德国人民说来，他又是残酷无情的侵略者和民族压迫者。因此，德意志依靠拿破仑的武力摆脱了一些封建桎梏，但同时也失去了民族的独立。拿破仑的掠夺政策终于造成了德国民族解放运动高涨，1812年拿破仑在俄国的惨败使这个运动达到了最高潮。拿破仑在俄国惨败后企图作最后的挣扎，于是他拼凑了30万新兵再度入侵德国。1813年在莱比锡大会战中，俄、奥、普联军大败法军，这次大败对拿破仑的垮台有决定性的影响。联军乘胜追击，越过莱茵河，1814年进入巴黎，拿破仑被迫退位。在联军的武力支持下，上了断头台的路易十六的弟弟路易十八登位，开始了法国历史上的王政复辟时期。

不言而喻，德国人民和德国统治者反对拿破仑的目的是迥然不同的。德国人民一方面反对拿破仑的外来压迫和掠夺，另一方面则要消灭封建残余；而容克贵族阶级却只想通过反对拿破仑来维护与恢复封建秩序。从客观后果来分析，当时德国人民反对拿破仑的斗争反而巩固了封建社会秩序。随着1814～1815年拿破仑战争结束，欧洲也就陷入了一个封建复辟的反动时期。

1814年英、俄、普、奥在战胜拿破仑后召开了维也纳会议，这一会议旨在恢复法国革命前的王朝和政体。维也纳会议之后，德国重新分裂为38个独立的诸侯国家，虽然成立了以奥地利为首的德意志联邦，但奥地利势力的加强反而有害于德国的统一，此后，普、奥不断为争夺德意志霸权而斗争。为了进一步消除革命爆发的可能，1815年在俄皇亚历山大一世的倡议下，俄、普、奥三国君主在巴黎缔结了所谓“神圣同盟”，后来欧洲其他国家君主也先后加入这一同盟。这是欧洲各国反动派旨在扑灭各国革命运动的反革命同盟。神圣同盟的反革命措

施首次表现在1819年通过的“卡尔斯巴德法令”，这一法令的目的在于镇压学生运动和控制检查出版物。接着，神圣同盟又武装干涉意大利的那不勒斯资产阶级革命，1822年又干涉西班牙的革命运动。神圣同盟在镇压了西班牙的革命后，又企图横越大西洋去扑灭中美、南美的西班牙殖民地的革命运动……一直到希腊独立和1830年法国七月革命胜利，才给反动的神圣同盟以致命的打击，结束了1814～1830年神圣同盟的封建反动时期。上述历史事实证明，18世纪末到19世纪30年代是欧洲充满历史事件、充满社会矛盾的动荡时代。新兴的资本主义制度与腐朽的封建制度进行决战，封建制度进行垂死挣扎，便是这一时期欧洲的时代特点。

由于具体的政治、经济条件不同，当时的德国还落后于欧洲其他国家，因此德国资产阶级与封建贵族的矛盾还没有尖锐到像法国或英国那样的程度，德国的资产阶级革命还处在酝酿阶段。

总之，1789～1830年间欧洲处在历史大变动时期，德国的阶级状况也处在变动时期，历史的变动必然在这一时期的德国文学中得到反映。

如果说德国文学的第一个高峰是在12世纪末到13世纪初，则18世纪下叶到19世纪上叶是德国文学的第二个高峰时期。这一时期包括启蒙运动后期莱辛登上文坛、狂飙突进运动，中经古典时期直至浪漫主义。在这段时期内，德国文坛大师辈出，思潮迭起，创作甚丰。这几个文学时期不仅在时间上具有连续性，并且还相互交错，启蒙运动后期和狂飙突进运动初期重叠，古典时期的后期则和浪漫主义文学运动并行。

德国文学古典时期的代表人物就是狂飙突进运动的杰出代表，即歌德和席勒。

1775年到1786年，歌德去魏玛宫廷任职。歌德在魏玛宫廷的最初十年创作成就不大，这十年可以看作是歌德的创作风格

从狂飙突进时期向古典时期过渡的阶段。1786年歌德从魏玛出发，进行了他的意大利之游。在意大利他接受了古希腊罗马文艺的影响，接受了温克尔曼对希腊文艺的解释，从此他的作品风格出现了趋向于朴素、宁静、和谐的转变，因此可以把歌德的意大利之游（1786～1788）作为德国文学古典时期的开始。1794～1805年间歌德和席勒的友谊合作时期则是德国文学古典时期的高峰阶段；从1805年席勒逝世到1832年歌德逝世，可以看作是古典时期的后期。

“古典时期”这一用语最早出于吉尔维努斯(Georg Gottfried Gervinus，1805～1871)，他从30岁开始，化了五年时间完成了五卷本的《德国文学史》，成为德国文学研究方面的奠基人，这部文学史也是第一部大型的德国文学史著作。

“古典时期”只是一个历史分期的概念，它的含义实质上是“经典时期”，因此，它不是一个文学流派的概念。当然，德国文学的古典时期在创作风格和创作思想上也体现出一些特征，但这些特征并非流派特征，而主要是内容方面的特征，为此，我们须把“古典时期”和“古典主义”区分开来，因为这是两个概念。德国文学的古典时期和法国的古典主义文学之共同点仅仅是两者都推崇古希腊罗马文化。不过，法国古典主义则不仅推崇，而且喜取材于古希腊罗马的文学和历史（如拉辛和高乃依的剧本)，而德国古典时期的文学除个别作品外，并没有这一倾向，歌德、席勒的作品，如歌德的《迈斯特》、《浮士德》和席勒的历史剧，都并不取材于古希腊罗马文学或历史。

古典时期的德国文学像浪漫主义文学一样，都是不满于现实和时代的产物。如果说德国的浪漫主义(尤其是它的早期)倾向于面向中古，则德国古典时期文学的特点是面向人类的未来，憧憬、追求和创造理想世界和理想的人的图象。至于创作方法，古典时期的代表人物歌德和席勒多少都受了浪漫主义的影响，像席勒的《奥尔良的姑娘》，歌德《浮士德》的第二部，在

创作手法上主要是浪漫主义的。

歌德与席勒尽管也回避现实，不爱过问现实政治，回避革命，但他们不像当时的浪漫主义者那样缅怀过去，转向中古。歌德非常反对德国浪漫主义者的神秘主义、宗教情绪和对现世生活的仇恨态度，而德国早期浪漫主义对于歌德作品中的写实色彩和追求现世生活而并无宗教情绪也极表反感。歌德与席勒和德国早期浪漫主义相反，他们以人道主义精神面向未来的理想，努力在文学中创造"资产阶级世界的理想图象"(梅林语)，因此代表了上升时期资产阶级的进步思想。那么歌德、席勒为什么不面对现实，而要转向遥远的未来呢？这完全是由当时德意志的具体历史条件所决定的。由于德国封建贵族阶级在经济、政治上的优势，致使当时的德国资产阶级还不能以法国的资产阶级为榜样，在德国进行一场政治革命。德国资产阶级在经济上对贵族的依附性以及在政治上的软弱性、妥协性，使他们不仅不能理解而且恐惧暴力革命，这就决定了这个阶级在意识形态上的代表们对于处死法王路易十六，对于雅各宾专政等革命举动也同样感到恐惧与不理解。歌德与席勒对现实是不满的，他们反对封建制度，希望德国社会发展，希望实现自己的社会理想，可是他们面对现实却无能为力，于是怀着社会必然发展，人类必然走向美好未来这一抽象理想向往遥远的未来，从而描绘出一幅未来世界的理想图象，并塑造未来世界理想的人的形象。

古典时期除了歌德、席勒外，当时的进步文学中还有坚定的反封建作家福尔斯特和索伊默，以及现实主义作家让·保尔。

至于1789～1830年间出现的、和古典时期后期同时并存的德国浪漫主义文学运动我们将在另一章加以论述。

第二节　狂飙突进运动后的歌德

(1775～1832)

1775年歌德应魏玛公国公爵卡尔·奥古斯特之请前去魏玛，为封建公侯服务，因此1775年意味着歌德脱离了狂飙突进运动。从1775年起到1832年歌德逝世，歌德的生平和创作大略可分为三个时期。

（一）脱离狂飙突进运动到与席勒结识前(1775～1794)。

这一时期又可分为三个小的阶段，即1.1775～1786年的最初魏玛十年；2.1786～1788年的意大利之行；3.1788～1794年自意大利归来重返魏玛时期。

（二）与席勒订交的十年(1794～1805年席勒逝世)。

（三）席勒逝世后的晚年歌德(1805～1832)。

1775年歌德应魏玛公爵18岁的奥古斯特之请到达魏玛。魏玛公国是18世纪分裂的德意志几百个封建小国之一，整个公国拥有几百人的军队(后来歌德把它裁减了将近一半)。整个公国约有总人口10万左右，魏玛城本身居民约6千人。歌德抵达魏玛的次年就做了公国的枢密院顾问和部长，当时歌德主管公国行政上的各个主要部门，包括文化教育、财政经济甚至军事、林业……1782年歌德又被任命为公国的宰相。这位在狂飙突进时期写过《维特》、《普罗米修斯》和《葛兹》的反封建作家，这位由于不满现状而发出热烈的反抗之音的诗人，怎么会在发表《维特》的次年就立即去为封建宫廷效劳呢？其实，这正是狂飙突进的作家们弱点的体现。他们大抵都只有热烈的反抗言词而没有果敢踏实的行动，他们只是不满现状，但毫无能力改变现状，而这一点又是由德国资产阶级的典型特点(妥协性，软弱性)决

定的。因此，在他们的作品中，主人公往往也是失败者，歌德笔下的普罗米修斯也只能在高山上孤独地大声怒斥，厉声疾呼，只能发出蔑视暴君的声音而已，他们作品中从事反抗斗争的主人公都没有胜利的结局。1774年发表的《维特》实际上已经充分说明了歌德对于改造这个封建分裂、落后闭塞的德意志的绝望心情。歌德深感他们的狂飙之音、大声疾呼并不能改变社会的客观现状，封建势力的强大、反抗的无效遂使歌德从对现实的反抗走向对现实妥协。于是，不断追求的歌德便想从事实际工作，希望通过他的改革和实际事务工作把这个小小的魏玛公国作为他的实验场所，通过与封建贵族的合作来实现他的改良主义的社会理想，就这样，歌德应邀来到了魏玛。正像恩格斯论歌德时说的："歌德过于全能，他是过于积极的性格，而且是过于入世的，不能像席勒似的逃向康德的理想去避免鄙陋。……他的气质，他的力量，他的整个精神的倾向，都把他推向实际生活，然而环绕着他的这个实际生活却是可怜的。"① 歌德在魏玛的最初十年曾经积极从事行政官职活动，如修筑公路，创办剧院，整顿财政，裁减军队，亲自主持外交事务，减轻农民税收负担……此外，歌德还要负责宫廷娱乐，安排社交活动，诸如假面舞会、宫廷宴会等，宫中演戏时，有时歌德还要亲自编导。凡此等等可怜的"实际生活"埋没了歌德作为诗人的天才。同时他的这些活动也绝不可能改变公国的封建本质。这些宫廷活动和"实际生活"使天才诗人歌德的心中产生了新的精神苦闷，他感到宫廷生活已经使他窒息，极力想摆脱这个狭隘的贵族社交小圈子，这是一方面，另一方面，歌德的改革措施经常受到宫廷势力的阻挠，作为"臣仆"的歌德不得不处处与宫廷和公爵妥协，竭力避免与环境冲突，不得不委曲求全，在精神上和行动上进行"自我克制"。正像恩格斯所评述的那样：

---

① 《马克思恩格斯全集》第四卷，256页。

“在他心中经常进行着天才诗人和身为法兰克福市议员的谨慎儿子、可敬的魏玛的枢密院顾问之间的斗争；前者厌恶周围环境的鄙俗气，而后者却不得不对这种鄙俗气妥协、迁就。因此，歌德有时非常伟大，有时极为渺小；有时是叛逆的、爱嘲笑的、鄙视世界的天才，有时则是谨小慎微、事事知足的、胸襟狭隘的庸人。”① 歌德这种与环境妥协的倾向不只表现在魏玛时期的具体行动上，也同样反映在他这一时期的作品里。

十年狭隘的贵族宫廷生活并不能使歌德有所作为，长期脱离人民生活又使他的创作源泉枯竭，这就是作为天才艺术家的歌德迫切想脱离魏玛的原因。于是在1786年，歌德化名画家缪勒，带了轻便的行装，悄悄地离开了魏玛，前往他仰慕已久的艺术之国——意大利，他渴望通过艺术与自然摆脱令他窒息的魏玛世界，使自己在精神上和创作上获得新生。1786～1788年的意大利之行对歌德的影响是巨大的。在这两年中，歌德访遍了意大利的著名城市如佛罗伦萨、威尼斯、那不勒斯、罗马等，也到过美丽的西西里岛。在这些地方，歌德欣赏了古代罗马和文艺复兴时代意大利的雄伟建筑物和庄严的纪念碑，钻研了古代艺术。意大利城市的大街小巷、市场广场上充满了人民的热烈的富有生气的生活，这样的生活恰与魏玛狭隘的宫廷生活形成鲜明的对比。意大利美丽的大自然风光更使这位渴慕意大利已久的诗人着迷，那里的大海，高山……无不使他兴奋不已。歌德在意大利还学习了绘画，几乎想培养自己成为一个画家。此外，歌德在意大利继续进行他对自然科学的多方面的研究，并完成了几个在魏玛已计划而未完成的剧本。此外，歌德在意大利还写作了《浮士德》第一部中的《魔女之厨》和《林窟》等重要场景。由此可见，歌德在意大利两年的活动是丰富的，见闻是广博的，歌德在意大利钻研古代艺术时赞同温克尔曼对古代艺术的

---

① 《马克思恩格斯全集》第四卷，256页。

见解，即认为古典艺术的风格特征是高贵的单纯和静穆的伟大，是纯朴、宁静与和谐，并认为这种风格也是艺术的理想，是“美”的最高境界。歌德的这种艺术鉴赏见解自然影响了他日后创作的风格。自此之后，歌德的创作中也失却了狂飙突进时期的气魄和热烈情感，而是转向纯朴、宁静与和谐，这种风格上的转变是歌德思想变化的反映，即从热情奔放的反抗趋向于感情的自我克制，而所谓“自我克制”不过是“与环境妥协”的代名词而已。这一转变鲜明地反映在歌德这一阶段以及日后的创作中。1788年歌德从意大利返回魏玛后即辞去官职，避开社交活动，只负责科学艺术的领导工作，以便专心致志于写作。他回国后次年便爆发了1789年的法国资产阶级革命。歌德世界观的矛盾和他的妥协性也同样表现在他对法国革命的态度上。歌德是反对封建主义的，并且也明白这次革命的意义。他在1790年致友人的信中说：“法国革命对我也是一次革命。”1792年歌德陪魏玛公爵参加普奥联军干涉法国革命，也曾目击过干涉军的溃退，并感慨地对普军军官们说：“世界历史的新时代从此时此地开始了，而你们可以说，你们是目击者。”同时，在他的随军日记《在法国的战役》(Kampagne in Frankreich)中，他也明显地把读者的同情引向法国军队一边。歌德虽然没有站在维护封建主义的立场上反对法国革命，但他是反对法国革命的暴力手段的。歌德认为暴力革命是可怕的，他幻想阶级间的和谐合作与亲善，希望封建社会能通过道德的教育、艺术和科学的进步与发展达到社会和平发展的目的。歌德对法国革命的态度总起来是：一方面承认它是划时代的革命事件，另一方面又反对这次革命的暴力手段。歌德的这一态度正好反映了德国资产阶级在政治上的妥协性。但是歌德世界观中明显的主导思想仍是历史的乐观主义，即深信历史是向前发展的、走向完美的，并相信未来的人将是全面的和谐完善的人，歌德对于人类的前途到了晚年越发抱有信心。由于歌德并不知道通向理想社会的途径，

对于理想社会也并无明确的概念，因此他的历史乐观主义不免带有抽象性和唯心主义色彩。歌德世界观的这些方面都艺术地反映在他晚年的著作《浮士德》中。

1794年在歌德的生活中发生了一件大事，那就是他与席勒的结识。据载歌德与席勒首次见面是在1779年，那年歌德正陪魏玛公爵前往瑞士，中途路过斯图加特时参加了那里军事学校的考试，所以席勒曾以军事学校学生的身份见过歌德。后来席勒经歌德的推荐前来魏玛公国的耶拿城，任耶拿大学历史教授，但这时两人还无甚接近。1794年，席勒要筹办杂志《时代女神》，约请歌德合作，同年7月两人在耶拿某次自然研究会后促膝长谈，极为投机，自此之后，两人的友谊与日俱增，一直到席勒去世为止。席勒去世时歌德说，席勒逝世使他失去了自己的生命的一半。

1775～1786年的十年，歌德由于化费很多精力于宫廷社交和官职活动，因此创作收获较小。这一时期的主要成就在抒情诗方面，但他也开始了几部大作品的写作，如1777年开始写《威廉·迈斯特的戏剧使命》(Wilhelm Meisters theatralische Sendung)，它在文学史上又名《原迈斯特》(Urmeister)，1779年开始创作诗剧《陶里岛上的依菲几妮》(Iphigenie auf Tauris)及《塔索》(Tasso)等。除此之外，在这十年里，歌德化了不少时间从事自然科学研究，他涉猎的自然科学范围极广，对诸如解剖学、矿物学、骨学、光学、色彩学、植物学、地球形成等都有研究，并写出过有关的科学论文。1784年歌德在比较了动物和人的头颅后，发现了上腭中的腭间骨，对于这一发现，歌德十分自豪。自然科学的研究巩固和加强了歌德世界观中的唯物主义观点。通过对自然科学的研究，歌德深信事物不是静止的而是运动变化的，事物不是孤立的而是彼此联系的。歌德认为一切事物都有其原始阶段，都在进化演变。歌德的进化论思想使达尔文也承认歌德是他的学说的先驱。

1775～1786年歌德的创作成就主要是抒情诗和叙事诗。爱情和对大自然的爱是他的主要主题，这方面的代表作有《致月》(An den Mond)、《冬日游哈尔茨山》(Harzreise im Winter)《伊尔门瑙》(Ilmenau)、《漫游者的夜歌》(Wanderers Nachtlied)、《迷娘》(Mignon)等。歌德这一时期的抒情诗已失去狂飙突进时期在《五月之歌》或《普罗米修斯》中的那种奔放与热情，而是追求安宁与和平。请读他1776年写的《漫游者的夜歌》：

Der du von dem Himmel bist,	你乃是从天而降，
Alles Leid und Schmerzen stillest,	熄灭一切烦恼伤悲，
Den der doppelt elend ist,	谁有双重的愁肠，
Doppelt mit Erquickung füllst,	你也给他双重安慰，
Ach, ich bin Treibens müde!	唉，我已经倦于浮生！
Was soll all der Schmerz und Lust?	管什么欢欣苦痛？
Süßer Friede,	甘美的和平，
Komm, ach komm in meine Brust!	来进驻我的胸中！

歌德在诗中追求“甘美的和平”，他“已经倦于浮生”了。

这一时期歌德还写了些出色的叙事诗，如《渔夫》(Der Fischer)、《魔王》(Erlkönig)等。

歌德在意大利完成了《埃格蒙特》(Egmont，1787)和《陶里岛上的依菲几妮》(1787)，回国后，于1789年法国革命前完成《塔索》(1789)，1790年出版《浮士德断片》(Faust—ein Fragment)。此外，歌德在与席勒结识前(1788～1794)还有两部诗集和一本故事诗。诗集是写爱情和艺术的《罗马哀歌》(Römische Elegien，1788～1790)和以讽刺为主的《威尼斯箴言诗》(Venezianische Epigramme)。一本故事诗是指1793年完成的、取材于中世纪法国城市文学的《列那狐》(Reineke Fuchs)。由于对法国

大革命暴力的否定和对群众的错误认识，歌德在法国大革命后还写了两部嘲笑和侮蔑法国人民群众的剧本《市民将军》（Der Bürgergeneral，1793）和《激动的人们》(Die Aufgeregten)。

1774年歌德在法兰克福时即已开始写作《埃格蒙特》，到1787年才在罗马完成。这部剧本尚有狂飙突进运动的余音，但已经显示出妥协的倾向，因此《埃格蒙特》是歌德从狂飙突进时期的反抗主题走向妥协主题的过渡作品。

剧本取材于16世纪尼德兰的历史。16世纪的尼德兰包括今天的比利时、一部分法国、卢森堡和荷兰。当时的尼德兰是欧洲资本主义生产关系发展比较快的国家，然而却受着封建落后的西班牙的统治，是西班牙的殖民地，16世纪末尼德兰爆发资产阶级革命后，其中一部分从西班牙的殖民统治下独立出来成为荷兰共和国。歌德的《埃格蒙特》便是反映16世纪尼德兰人民反对西班牙异族统治，歌颂民族自由的剧本，其中主人公埃格蒙特、阿尔巴等都是真实的历史人物，但剧中的“历史人物”并不是真实的历史人物，而是艺术形象。当时的尼德兰人民因不堪天主教与西班牙的统治和压迫正在酝酿暴动，并在一部分地方已经发生了骚动。埃格蒙特伯爵是尼德兰的贵族，他为了自身利益虽也反对异族统治，但反对运用暴力去推翻西班牙人的统治。当一个市民在布鲁塞尔的广场上发表意见，要尼德兰人民不再屈辱地生活下去，鼓动市民起来推翻异族压迫时，埃格蒙特刚好经过这个广场，于是他针对这个市民的意见向广场上的人们说道：“同胞们，你们应该保持平静……不要再激怒国王，归根到底权力是在他的手里啊！一个老实而规矩的市民，靠勤奋诚实劳动，那么，他到哪里，哪里就有他所要的自由……不要以为权利是可以用叛乱取得的！好好地呆在家里，不要在街上聚众滋事，只有明白事理的人才能做出些大事来。”

西班牙国王菲力普二世听到尼德兰人民骚乱的消息后，便指派以残忍闻名的阿尔巴公爵前去镇压。这时的埃格蒙特正热

恋着一个名叫克莱欣的市民女子，他沉湎于个人的爱情之中，并没有把阿尔巴的到来放在心上，并且还对西班牙国王寄托着不少幻想。阿尔巴知道埃格蒙特在市民中享有威信后，故意以冒犯国王罪把埃格蒙特逮捕，并把他这个阿尔巴心目中的危险分子投入了死牢。他的恋人克莱欣获悉埃格蒙特将被处死的消息后，便在广场上号召市民武装起来去解救他们一向敬重的埃格蒙特，因为在她心中，民族解放已经和她的个人爱情能否实现完全结合了。然而市民对她的号召十分冷淡，并流露出害怕的情绪，克莱欣感到十分绝望，深感她个人的无能为力，回到家后便服毒自尽了。埃格蒙特在临刑前的晚上梦见克莱欣成了自由女神，她递给他鲜花，并对他说，他的死可以促成尼德兰的独立。最后，歌德让埃格蒙特发表了一段慷慨激昂的英雄独白，让他像《葛兹》中的葛兹一样高呼："我为自由而死，为自由而生，为自由而奋斗……"。在结尾处，歌德把埃格蒙特硬打扮成一个自由英雄。剧本最后以埃格蒙特被杀结束。当埃格蒙特被处决时，人们听见人民胜利的旋律已经响起，预示了人民即将迎来胜利。

剧本反对异族统治，主张民族独立，热烈歌颂自由，因此说《埃格蒙特》还带有狂飙突进运动的余音，但是这部剧本又表明了作者对暴力的否定看法（第二幕埃格蒙特在广场上的讲话）以及对人民力量的不信任。歌德把人民群众塑造成忍受者而不是战斗者。从情节本身看，这部剧本写的虽是反抗异族统治的斗争，但歌德却并未直接写斗争，主人公虽被歌德写成为自由而死的英雄，但读者并没有看到埃格蒙特如何为自由而斗争。除了他最后一段慷慨激昂的独白以及他和阿尔巴的谈话表白自己的政治见解外，我们几乎没有看到他还有其他为自由而斗争的行动，相反，我们只看见他逍遥自在，无忧无虑，与其说他是英雄，不如说他更像一个享乐主义者。他曾经这样说："我的快乐，我的轻视一切，我的放荡生活，这便是我的幸福。"因

此，他最后的英雄色彩的独白使人感到很勉强。

《陶里岛上的依菲几妮》，歌德在1779年便完成了第一稿（散文体），并且于同年在魏玛上演，歌德还亲自扮演剧中依菲几妮的弟弟奥莱斯底一角。1786年歌德在意大利时把剧本改成诗体。《陶里岛上的依菲几妮》是歌德唯一的一个取材于古希腊文学的著名剧本，它从内容到形式（从结构到语言）都标志着歌德创作风格和思想的转变。从结构上分析，全剧出场者五人，故事发生在陶里岛，时间在一天之内，因此可以说遵循了古典主义的三整一律。整个剧本格调平静庄重，没有群众场面，没有奔放的感情和对自由的呐喊，结构谨严，不注重外在的情节而注重人物的内心描述。若和《葛兹》相比，《依菲几妮》的特点就十分明显。总之，这个剧本已从奔放不羁的狂飙突进风格转向描写人物的思想和内心斗争的稳健风格。

歌德的剧本取材于欧里庇得斯的《依菲几妮在陶里人中》。古代希腊的三大悲剧家都曾经根据依菲几妮的神话传说写过悲剧。经过两千年的沉寂后，文艺复兴时代德国的汉斯·萨克斯、17世纪法国古典主义者拉辛和本世纪德国的豪普特曼，都据此题材写过剧本。在音乐史上，与歌德同时代的格鲁克，近代的理查·斯特劳斯也据此谱写过歌剧。歌德的《依菲几妮》与其他以依菲几妮为题材的作品的不同之处是，它并不像多数其他作品那样写在命运统治和控制下人的软弱无力和人间灾难，歌德的《依菲几妮》写的是人道主义（以依菲几妮为化身）战胜了野蛮和罪恶的环境，是善良的人性战胜了粗野的蛮性。为了表达这一主题，歌德对依菲几妮的神话传说作了改动，这样，在情节上，歌德的《依菲几妮》已不是一部悲剧。

希腊联军司令阿伽门农出征特洛伊时，他的船队遇大风不能顺利前进，原来这是狩猎女神阿泰米斯用大风惩罚阿伽门农，因为阿伽门农曾对她不敬。狩猎女神是太阳神阿波罗的姐姐，她说，除非阿伽门农杀死自己心爱的女儿依菲几妮向她繇

奠，她才解除大风，让他的战船前进。依菲儿妮以全军利益和大局为重，甘愿自我牺牲。她的高贵行动感动了狩猎女神，因此在手起刀落的瞬间，依菲儿妮被女神救到了陶里岛上，在这个岛上阿泰米斯有一座自己的神庙。岛上的国王托阿斯命依菲儿妮担任神庙的女祭司，她的任务便是向女神祭杀所有误登上陶里岛的异乡人。剧本开始时，依菲儿妮在野蛮的岛国已生活了多年，已说服托阿斯废除了这一杀人祭奠的野蛮规定。国王托阿斯虽像慈父一般对待她，但是依菲儿妮依然思念着她的文明的希腊故国和在那里的亲人。当托阿斯再一次向沉静温良的依菲儿妮求婚时，依菲儿妮便向他叙述了自己的身世和经历(她的祖先是有罪的汤塔路斯家族)，并表示她渴望回到希腊和家人团聚，婉转地拒绝了国王的求婚。恼羞成怒的国王于是要依菲儿妮恢复执行杀死登岛的外来人的制度，并且要她把刚闯上该岛的两名希腊人作为第一个牺牲品。在与希腊人的对话中，依菲儿妮始获知，这两名希腊人中有一个正是她的亲弟弟奥莱斯底，奥莱斯底向姐姐叙述了特洛伊战争结束后，父亲阿伽门农返回家乡被母亲和她的姘夫谋杀的家庭悲剧。后来奥莱斯底为父复仇，杀死了母亲和她的姘夫。之后，奥莱斯底一直被复仇女神追踪。太阳神阿波罗预言说，只有把陶里岛上的姐姐引回希腊，他才能免受此罪。这样，奥莱斯底便冒着生命危险来到了陶里岛。奥莱斯底原以为陶里岛上的“姐姐”是指阿波罗的姐姐阿泰米斯女神在岛上的神像，因此他要求姐姐依菲儿妮盗走神像，并用计欺骗岛王托阿斯。三个人决定按此计划共同回归希腊。可是在行动之前，依菲儿妮内心激起了激烈的斗争。她一方面要拯救弟弟的生命，不但不愿杀死弟弟作祭品，还要使他免受复仇女神的威胁，可是另一方面她也不愿欺骗在她的感召下像慈父般对待她的国王托阿斯。最后，她深信欺骗不是好办法，只有真诚、善良、坦率才能赢得别人的心，深信最有力量的乃是真诚和人道，于是她向托阿斯坦白了她想欺骗他逃离陶

里岛的计划，托阿斯终于被依菲几妮高贵的真诚感动，决定让依菲几妮和她的弟弟回返希腊(这实际上是应了阿波罗的预言)。在人道和真诚待人的精神感召下，蛮性转化为人性。

剧本显然提倡对他人的宽容和不怀任何偏见的仁爱，提倡人和人(哪怕是有蛮性的人)之间应该真诚，应该开诚相见，而不应该是欺骗、虚伪甚至野蛮。这体现了歌德对人道的信念。这一思想在剧中特别体现在托阿斯和依菲几妮的关系上。仁爱、人道和真诚最后使依菲几妮实现了一切，也使托阿斯的精神境界得到了提高。

1827年4月1日，歌德在和他的秘书艾克曼的谈话中说，道德是人的天性的一部分，并深信“一个伟大的戏剧家如果同时具有创造才能和内在的强烈而高尚的思想感情，并把它渗透到他的全部作品里，就可以使他的剧本中所表现的灵魂变成民族的灵魂”。歌德的这句自白说明他已经要用自己的作品来唤醒“民族的灵魂”，他已经相信道德教育对改造社会和个人的作用了。这与狂飙突进时期的反抗和提倡感情的解放相比，证明歌德在思想上已经比过去成熟稳健了。

剧本以希腊精神(依菲几妮)和野蛮精神对比，最后是希腊精神改造和感化了野蛮精神。

歌德显然把人道、真诚、善良这些品性所具有的力量理想化了。

五幕诗剧《塔索》是1780年开始写作、1789年完成的。剧中主人公塔索实有其人。托夸多·塔索(1544～1595)是意大利文艺复兴时代的诗人，当时意大利还处于分裂状态，他在一个叫费拉拉的公国宫廷中服务，后来因与封建宫廷冲突，以致神经失常，并被公爵囚禁多年。据传说，塔索精神失常是因为塔索爱上了公爵阿尔封索二世的妹妹列奥诺拉，求爱遭到了拒绝。歌德的这部剧本即取材于这一传说。全剧总共五个人，情节十分贫乏，更多的是用内心独白来表现各个人物的心灵活动。文

学史家对这一剧本的批评也主要说它缺乏情节。黑格尔在他的《美学》中曾批评《塔索》不是戏剧，因为黑格尔认为戏剧的重点和要旨在于行动，而《塔索》却把重点放在人物的内心表述上。这个剧的剧情十分简单：塔索写完了他的名作——史诗《解放了的耶路撒冷》后，把它呈献给费拉拉的公爵阿尔封索，阿尔封索让他的妹妹列奥诺拉为塔索带上桂冠。这时公国的首相安东尼奥正从罗马成功地办完了公务回来，安东尼奥是一个从事实际公务的人，因此他并不看重塔索的诗人的幻想和热情，不免对诗人所得的这一荣誉表示轻蔑，这导致了安东尼奥和塔索之间的冲突，最后由口角发展到拔剑决斗的境地。双方都受到了公爵的责难，但由于是塔索首先拔剑，因此公爵禁闭了塔索。在禁闭期间，安东尼奥奉公爵之命前来与塔索和解。于是塔索要求安东尼奥代他向公爵提出他要离开费拉拉公国的申请。公爵最后答应了他的要求。但是当塔索想到他将要和那些给了他荣誉并受他敬爱的人分离时，激动的情绪反而加剧，他无法使自己平静下来。当他跑到列奥诺拉那里时，他不但不是去向她告别，反而向她表白了一直埋藏在心底的爱情。这爱情表白自然遭到了公主的拒绝，塔索也因此遭到众人的冷淡和非议。这时同情他的只有沉着稳重的安东尼奥，也只有在这时，塔索才了解了这位与世无争的安东尼奥，并与他和解。

这个剧本清楚地表明歌德这一时期与现实的妥协倾向。歌德在这部作品中通过塔索与安东尼奥的和解肯定了与环境妥协、与世无争、为宫廷服务的人，也肯定了从事实际事务者的价值。塔索求爱的失败则表示一个人应该经常进行自我克制，不要去寻求得不到的东西——这一思想正是歌德这一时期内心世界的心声，即放弃那狂飙突进时期诗人的幻想与热情！

歌德在和艾克曼谈话时，曾这样论述他的《塔索》："我有塔索的生平，我有自己的生平，当我把这两个各有其特点的奇妙形象放在一起时，于是在我的面前就产生了塔索的形象……此外，

宫廷生活和恋爱纠纷在魏玛也跟在费拉拉完全一样；关于我的描绘，我可以说句真话，这部剧本是我的骨头中的骨头，我的肉中的肉。”①塔索的费拉拉就是歌德的魏玛，塔索便是歌德。这一段自白说明歌德的《塔索》确实反映了他这一时期的思想变化。

1794年歌德结识了席勒，他们的友谊一直延续到1805年席勒去世，歌德与席勒这十年的合作时期，可以称为狭义上的古典时期。在这十年里，歌德与席勒在创作上相互帮助，各自写出了他们的名作。对席勒说来，歌德的功绩是：终于使这个长期脱离现实、脱离“平凡的鄙陋”而沉醉到康德哲学——“超越的鄙陋”中去的席勒重新从事文艺创作了。从1787年席勒写成《唐·卡洛斯》后，他有将近十年时间没有从事创作，自与歌德订交后，在歌德的鼓动和促进下，席勒写下了不少名篇。而歌德也在席勒的促进下，努力创作了他的毕生巨著《浮士德》。

从1794年歌德与席勒订交到席勒逝世的十年中，歌德完成的主要作品有：文艺理论文章《文学上的平民主义》(Literarischer Sansculottismus)、小说《威廉·迈斯特的学习时代》(Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1778～1796)、叙事长诗《赫尔曼与窦绿苔》(Hermann und Dorothea, 1797)。此外，歌德还与席勒合作，共同写了不少讽喻当时德国文坛与社会状态的讽喻短诗。1797年歌德与席勒都写了不少出色的叙事诗，因此1797年在德国文学史上被称为叙事诗年。在与席勒合作的时期，歌德还完成了他的主要著作《浮士德》的第一部及第二部的几个片断。

1797年写的《赫尔曼与窦绿苔》是歌德用古希腊的无韵六音步诗体写成的，它具有牧歌体的形式，叙述的也是田园牧歌式的爱情内容。这种六音步诗体首先由克洛卜史托克介绍并运用

① 1827年5月6日歌德与艾克曼的谈话。

到德国文学中来，后来又有福斯，到了歌德则更完美，歌德的《列那狐》也用的是这一诗体。

《赫尔曼与窦绿苔》取材于一部叫《萨尔茨堡教区被逐新教徒的流亡全史》。歌德从《全史》中改编了一个小故事，这个故事原来讲的是一个新教女信徒被驱逐出萨尔茨堡后，逃亡到外地一家旅馆投宿，后来与一个男子结识成亲的事。歌德把故事发生的时间改到1794年，即普奥联军干涉法国革命被法军打败后法军进驻莱茵河地区的时代，地点则移到莱茵河东岸的一座小城。故事说莱茵河西岸有人流亡到东岸，东岸某小城一个开金狮旅店的店主和他的妻子救济了这些流亡者，旅店主人的儿子赫尔曼爱上了流浪者中的一个美丽女子，她就是窦绿苔。窦绿苔本已与一个男子订婚，但未婚夫却去法国参加革命并在那里阵亡。当赫尔曼向父亲表示要娶她为妻时，却遭到金狮旅店老板的反对，理由是流浪女子贫穷，而老板希望未来的儿媳会带来许多陪嫁。本地的牧师则说，还是看一看这个女子如何再作决定吧。于是赫尔曼便去找窦绿苔，但他并不说前来向她求婚，而是说希望她能到他家服侍老母，窦绿苔便欣然前往以便结束流浪生涯。等赫尔曼和窦绿苔到家时，店主夫妇看见窦绿苔既稳重端庄又美丽多姿，暗中欢喜，完全同意儿子娶她，窦绿苔一听十分生气，因为赫尔曼叫她前来本是作女佣而不是提亲相亲的。赫尔曼深爱窦绿苔，而窦绿苔其实也早已爱上了这个英俊少年，于是有情人终成眷属。这部田园风味的爱情史诗便在皆大欢喜中结束。

这部从形式到内容都渗透了宁静的田园牧歌风味的作品，充分体现出这一时期歌德的保守思想和对法国革命的冷淡态度。作者在书中把法国革命所带来的生活动荡和小市民的庸俗平静生活作了对比，歌德肯定并赞美后者，诗化了实质上庸俗的小市民生活，对革命带来的动荡则表示厌恶。因此，正像恩格斯评论的那样，这部作品乃是一部“资产阶级的牧歌”。这部作

品虽有这种保守倾向，但还是反映了一定的社会现象，具有一定的反封建倾向，如主张男女婚姻自主，歌颂男女间真挚的、不以金钱为转移的爱情等，这也正是这部作品至今为人喜爱的原因。作品所刻划的人物具有一定的典型性，如店主是一个平庸的小市民典型，他不关心时代的变化，只求自己发财致富，在家里他又是一个具有封建色彩的威严的家长，要干涉儿子的婚姻。赫尔曼也是当时具有典型意义的年轻一代，他不安于现状，要争取婚姻自主，找对象不看门第。他在政治上并不理解法国革命，不过他说，一旦外敌入侵他就会誓死保卫自己的国家，这说明他具有鲜明的爱国思想。这些特点在当时的德国青年中也有相当的代表性。

歌德的小说《威廉·迈斯特》和他的诗剧《浮士德》是他一生创作中的两大支柱，一为散文，一为诗体，《迈斯特》前后写了近50年，《浮士德》则化了近60年。当然，这不是说歌德在写《迈斯特》或《浮士德》时没有进行别的工作。

《威廉·迈斯特》包括两部，第一部《威廉·迈斯特的学习时代》和第二部《威廉·迈斯特的漫游时代》(Wilhelm Meisters Wanderjahre, 1821～1829)。

《威廉·迈斯特的学习时代》的前身是《迈斯特的戏剧使命》，主要是通过一个商人的儿子威廉·迈斯特加入一个巡回演出剧团，并通过剧团丰富多彩的演出活动反映18世纪末德国戏剧界的繁荣状况。《学习时代》在内容上却要广阔得多，意义也要深刻得多。这部《威廉、迈斯特》属于德国文学中的所谓发展小说，其实也就是教育小说。青年威廉·迈斯特是一个富商的儿子，他热爱戏剧和文学，讨厌德国小市民狭隘庸俗的生活，因此他不愿继承父亲的衣钵去当商人。威廉想到更广阔的天地里去，进入更广阔的社会生活中去。由于对戏剧的爱好，威廉年轻时接近过一位名叫玛丽阿娜的女演员，与她共同生活了一个时期，生了一个孩子，后来因为发生误会，威廉疑心玛丽

阿娜对他不忠实而抛弃了玛丽阿娜。这一爱情的波折曾使威廉对生活十分失望，精神上受到很大的打击，他从此不想再接触戏剧和文学，而要专注于父亲的商务。后来父亲派他出差去催还债款，在旅途上他又遇到了演员与剧团，对于戏剧的爱好在他心中重新苏醒。他接触剧团的女演员，借钱给剧团购买布景、道具。不久他就决定加入剧团，与这个剧团同甘苦共患难了。在与剧团共同活动的过程中，威廉看到了一个被人从意大利拐骗到德国来的12岁姑娘迷娘，她在一个杂耍团里受虐待，威廉于是出钱把迷娘从杂耍团救了出来。自此，迷娘便生活在威廉身边形影不离。接着一位伯爵请剧团到府中去演戏，威廉在伯爵家中看到了贵族生活的空虚与腐朽。但是威廉通过伯爵的家却认识了不少社会上的人，其中有一个叫亚尔诺的少校指点威廉去读莎士比亚。威廉一接触到莎士比亚就着了迷，如痴如醉地沉迷其中。不多久，威廉和剧团离开了伯爵府。威廉随着这浪游的剧团上了路，半途中却遭到强盗的抢劫，威廉也因自卫而受了伤，后来被一个旅行路过的女子所救。伤愈后，威廉找到了他旧日相识的剧院经理赛洛，威廉把他们的剧团推荐给赛洛。赛洛和威廉决定演出《哈姆雷特》，并由威廉亲自扮演主角。这时威廉的父亲去世，威廉得到了遗产，自此他再没有商务负担和父亲的阻拦，可以毫无顾虑地献身戏剧了。在与赛洛的接近中，威廉又和赛洛的妹妹奥莱丽成了好友。不久，奥莱丽不幸去世，垂死的奥莱丽交给威廉一封信，并托他将这封信交给她过去的情人洛他利奥。威廉遵照死者的遗嘱将信交给了洛他利奥。洛他利奥是一名贵族，威廉原本想对他进行一番指责，然而威廉在见到洛他利奥后发现他并不像原先想象的那样冷酷无情，而是一个注重实际与实践的人，这使威廉肃然起敬。原来洛他利奥也胸怀大志，想投身广阔的世界，他曾经到过美洲，在游历中开阔了他的眼界，这使他成了一个开明贵族。游历归来后他向他的农庄的农民分送财物，自愿放弃某些特

权，威廉带着惊讶的心情了解到开明贵族洛他利奥的这些“义举”。在洛他利奥的家中，威廉还看到了一个名叫费立克斯的男孩。费立克斯自小被他收养。威廉最后得知，费立克斯正是他与女演员玛丽阿娜所生的儿子。威廉回顾自己过去的生活，看见他周围的人和他自己经常过着方向不明的生活。自从结识洛他利奥后，他看见他们生活安定，意义明确。洛他利奥和他的朋友们还组织了一个叫“塔社”的秘密团体，这个团体的目的在于引导迷失方向而心地善良的人们走上正路。威廉经过庄严的仪式加入了这一社团。后来威廉爱上了洛他利奥家的一个女子，并与她结婚，作者又安排迷娘怀着对威廉无法实现的爱死去。

这部小说结构略嫌松散，也有枝节旁生的插曲(如迷娘、迷娘的父亲竖琴老人的故事，贞女自述等)，不过它通过威廉与剧团的走南闯北，接触各社会阶层，反映了18世纪80年代德国社会的五光十色的场面，因此它基本上是部现实主义小说。尤其是这部小说写到了当时社会的几个重要的阶层，如代表上升时期市民阶层的威廉，社会地位很低的演员、流浪者，以伯爵为代表的腐朽贵族，以洛他利奥为代表的开明贵族。歌德在书中肯定了开明贵族，他们见过世面，有比较远大的目光。可是这部小说并没有写到广大劳动人民，特别是农民——当时还没有被解放的农奴，但是歌德在书中议论了解放农奴这一社会问题。歌德向往一个比当时德国的封建制度先进的社会，虽然它并不是歌德的最终理想。歌德希望社会进步，主张农奴解放，但在如何解放农奴问题上作者并不寄希望于革命。歌德希望贵族阶级明智，能像洛他利奥一样到广大的世界看一看，开阔自己的视野，然后自动地放弃特权。洛他利奥完全是歌德主观愿望的产物，是一个并不现实的人物形象，也是歌德反对“暴力”的思想反映。威廉一生动荡，最后明确了生活的方向，找到了人生的归宿，而这归宿——“塔社”，也是被歌德理想化的开明贵族组织倡导的。由此可见，歌德对于开明贵族阶层是寄

予满腔希望的，体现出德国市民阶级对于社会改造的软弱无力以及对于贵族阶级的妥协性，歌德期望的是市民阶级和开明贵族的合作。小说写成于法国大革命走向高潮、雅各宾专政和雅各宾人失败的时期，因此歌德倡导合作、规劝贵族明智和他对法国革命的看法是有联系的。

在这部小说中，歌德还贯彻了他的务实的人生哲学，即人们应在社会实践中追求理想，威廉便是在实践中追求人生的意义，而不是在书本或冥想中追求的一个典型。威廉之所以从事戏剧，也是为了建立民族的戏剧以教育启发人民，把戏剧当做教育工具。歌德一生提倡实践，反对懒散与脱离实际，反对只作抽象思考，所以到了第二部《威廉·迈斯特的漫游时代》中，威廉终于当了医生，在具体的工作实践中把人生的意义和理想的追求结合了起来。

《威廉·迈斯特的漫游时代》是歌德晚年完成的著作，它与《学习时代》在情节上只有十分松弛的联系。歌德在《漫游时代》中更少注意情节构思，而专注于描绘他的理想社会的图景，因此小说的议论多于故事，理想多于现实，此外，在这部长篇中还穿插了一些与小说无直接关连的中短篇故事。

《漫游时代》叙述威廉与娜塔丽结婚后带着自己的儿子费立克斯外出漫游。威廉的漫游为的是实现“塔社”的社会计划，例如使有才能的个人对社会产生良好影响，把工业化造成的失业工人运送到美洲去，并在那里组织新的社会集体等。为了实现这一计划，威廉要与许多人联系，进行大量的组织工作。一次威廉答应一个贵族寻找他的失女，为了行动的方便，威廉把自己的儿子费立克斯交给了“教育区”收留教育。歌德借用这个“教育区”写出了他的教育理想。学生们在“教育区”受着既严格又自由的教育，身心得到全面的发展，学生们明确他们学习技能是为集体谋福利，除学会技能外，还要学会爱，学会敬畏和舍弃，并懂得自爱和自重。威廉继续旅行，不仅在山区找到了贵

族的失女，还去意大利寻访了迷娘的故乡。不久，威廉在旅途中到达一个地区，在那里每个人都掌握一门手工技术，威廉这才认识到，一个人会多种不精通的技术还不如精通一门更能为他人造福，更有益处。就这样，威廉实现了他很久以来的计划，把自己造就成外科医生。小说最后写到威廉与妻子娜塔丽、儿子费立克斯重新团聚，并跟他的朋友们一起远游到了一个新世界，在那里建设了一个新的家乡。

在这部小说中穿插了一些具有相对独立性的小说，其中一篇最著名的便是《新梅露西娜》(Neue Melusine)。

《漫游时代》有丰富的思想内容，歌德的国家观、青年教育、职业技能、个人与社会与集体的关系、财产观念等等都可以在这本书中找到回答，并可以从中看出歌德当时的进步思想。小说发表于1829年，正是欧洲空想社会主义思想方兴未艾之时，《漫游时代》显然受了空想社会主义思潮的影响。此外，歌德在书中赞颂的集体劳动还只局限于手工业的范围，这也反映了当时德国生产力水平的低下。小说的主旨并不着眼于个别人的教育，歌德已把目光转向了全人类的教育，并努力寻求消灭阶级差异的道路，设计出一个理想的社会方案。

在长篇小说《亲和力》(Die Wahlverwandtschaft, 1809)中，歌德试图用自然科学中的现象来解释人与人之间的爱情关系。伯爵爱德华和妻子夏洛蒂在自己的庄园里平静地生活着，爱德华要请他的老友，一名上尉，来田庄居住，一起来美化自己的花园。爱德花与上尉经常在一起研究花园的设计，夏洛蒂感到十分寂寞，于是要把在校寄宿的侄女奥狄丽也请到田庄来帮做家务并解除寂寞。美丽的奥狄丽和上尉的到来破坏了伯爵夫妇在乡间的平静。像化合物一样，另外的元素或另外的化合物的投入，引起了原有化合物的新的分解与结合，即彼此产生了新的亲和力。爱德华竟深深地爱上了这位美丽单纯的奥狄丽，奥狄丽也对爱德华产生了无法抗拒的爱。与此同时，夏洛蒂与上尉之间

也产生了相互的吸引和爱情。但是夏洛蒂和上尉有克制自己感情的力量，而爱德华和奥狄丽却任凭感情的驱使。理智与传统的道德规范在他们身上失去了力量。爱德华于是向妻子提出离婚，以便和奥狄丽结婚，夏洛蒂则打算让奥狄丽返回学校，以便中断他们的关系。这样，爱德华不得不屈从于妻子，以不接近奥狄丽为条件，求妻子不要让奥狄丽回去。不久夏洛蒂生了一个孩子，她期望孩子的出世能恢复他们过去的幸福，奥狄丽却仍希望爱德华能离婚跟自己结合，爱德华也一直没有放弃与奥狄丽结婚的愿望，夏洛蒂把照管儿子的工作托给了奥狄丽。一天，奥狄丽在听完爱德华的爱的表白后，心神迷乱，在船上不幸让小孩落水，救护上岸时，小孩已经死亡。夏洛蒂把小孩的死理解为上帝的声音(两人不再相爱了，不该有儿子)，因此同意离婚，而奥狄丽则把爱德华孩子的死看作是上帝对爱德华的惩罚(他不爱夏洛蒂，也就不该有她生的孩子)，也是上帝对自己所犯过失的惩处(奥狄丽成了杀害孩子的凶手)，于是她决定放弃对爱德华的爱，以便使爱德华忠于其妻。可是爱德华依旧一片痴情，奥狄丽没法，只得慢性绝食而死。奥狄丽死后，爱德华因为失去了所爱的人，长年忧郁，不久也死了。他们的过失造成了他们的不幸。夏洛蒂为了成全他们，决定让丈夫与奥狄丽以及溺毙的儿子同葬于小教堂。

这部小说表明：男女之间的爱情关系如同化学元素一样，"亲和力"会因为吸引力的变化而变化，似乎这是一种自然规律。但小说的结局表明，这种破坏了传统习俗的亲和力只会给人带来不幸，似乎只有死亡才能原谅这种关系的破坏。从小说的情节来分析，歌德显然是在婚姻习俗的范围内探讨自由和必然的问题，探讨"自然规律"和道德规则之间的矛盾和冲突问题。据说歌德在写这部小说时爱着一个叫米娜·海尔茨丽普的女子，但歌德战胜了这一"自然规律"，信守了传统的道德准则，因为他要对妻子乌尔比乌斯履行丈夫的责任，所以歌德曾

评论自己的这部作品说，在这部小说中没有人会看不出一种正在复元中的深刻的感情创伤。

《亲和力》是德国第一部心理小说，这种小说后来在法国曾大为流行。

从1805年席勒逝世之后到1832年歌德去世，歌德在创作上的成就除《威廉·迈斯特的漫游时代》和《亲和力》外，主要的成就当推他的不朽名著《浮士德》(Faust)。此外，晚年的歌德还著有自传作品《诗与真》(Dichtung und Wahrheit, 1811～1833)、《意大利游记》(Die italienische Reise, 1816～1817)、《西东合集》(West-östlicher Diwan, 1819)等。晚年歌德还孜孜不倦地继续研究他的自然科学，并写有色彩学、骨学等自然科学方面的论文。歌德的秘书艾克曼(Eckermann)把他和歌德的谈话整理成书，即《歌德谈话录》(Gespräche mit Goethe)，更是研究歌德，特别是晚年歌德不可或缺的资料。

晚年歌德的主要著作《浮士德》不仅是歌德的代表作，而且是德国民族文学最主要的代表作，也是世界文学宝库中最主要的作品之一。歌德从事《浮士德》的写作前后历经58年。歌德把写作《浮士德》看作是他一生的主要事业，当他1831年最终完成此书时，他曾在日记里写道："主要的事业已经完成。"又说，"我以后的生命我可以当做是纯粹的赐予了，我是否做什么或将做什么现在已经完全无所谓了。"按照歌德的意愿，《浮士德》全书在歌德逝世后才全部发表。

歌德写作《浮士德》并不按顺序，常常是放放写写，添添改改。正因为歌德对整部作品的构思早已成竹在胸，因此，他常常在感到适于写某一场某一幕时就写某一场某一幕，1831年作品最后完成时歌德写的并不是第二部第五幕，而是第二部的第四幕。

《浮士德》创作于1773～1831年间，这58年正是欧洲资产阶级革命蓬勃兴起，封建制度垂死挣扎的时代。歌德自己说过，

他经历了世界大事纷至沓来、方兴未艾的年代，这是他得天独厚之处。正因为歌德经历了两种制度交替时代的种种历史事件，所以歌德才能在《浮士德》中，反映出旧的封建关系的瓦解和新的资本主义制度的确立，并且发掘出两种制度交替时代的种种矛盾。

德国资产阶级的软弱性使它不可能有夺取政权的力量，这种软弱性也很自然地决定了这一时期德国资产阶级文学作品的特点，那就是德国作家的作品不像同时代的法国作家那样，直接为本国资产阶级夺取政权作舆论准备，德国作家只能在文学里描绘理想。《浮士德》就是歌德描绘的一幅理想世界的图景。当时的德国虽不具备资产阶级革命的条件，但法国的资产阶级大革命和启蒙运动却深刻地影响了德国的知识分子，迫使他们追求、怀疑和思考，《浮士德》反映的正是这一点，浮士德的追求和对真理的探索体现了歌德的追求与探索，浮士德的理想也就是歌德的理想。所以车尔尼雪夫斯基在《生活与美学》中说："谁要是不能置身于歌德的《浮士德》所表现的那个追求和怀疑的时代，就会把《浮士德》看成一部奇怪的作品。"

《浮士德》取材于16世纪德国的民间传说。传说中的浮士德与魔鬼订约24年，订约期间魔鬼满足浮士德的一切要求，期满后浮士德便得死去，死后的灵魂则为魔鬼所有。魔鬼让浮士德在生时享尽当时基督教所不容许的人间乐趣(意在反对中世纪的禁欲主义)，带他上天入地，共同探讨天堂、地狱、宇宙形成等科学的奥秘(意在反对中世纪教会宣扬的蒙昧主义和愚民政策，反映了新兴市民阶级的追求)。《浮士德》的一些情节(包括古代传说中的美女海伦的幽灵与浮士德结合等)即取自这一传说。在世界文学史上，当推16世纪英国剧作家、莎士比亚的先驱马洛最早取材于浮士德的传说，但他的剧本《浮士德博士的悲剧故事》以浮士德的灵魂为魔鬼所夺、魔鬼胜利作结束，而歌德的《浮士德》则相反，魔鬼并未夺得浮士德的灵魂，魔鬼最

后以失败告终。

《浮士德》的情节离奇，内容复杂，结构也十分庞大，全剧长12111行，分上下两部，第一部不分幕，共25场，在25场前则有“献诗”、“舞台上的序幕”和“天上序幕”。

“献诗”主要表达歌德与席勒订交后，在席勒的敦促下决心继续创作中辍多年的《浮士德》时的激动情绪。“舞台上的序幕”批判了当时剧坛的庸俗趣味，表明了歌德的艺术观，认为艺术应该有崇高的价值，艺术不应迎合落后观众而必须力求上品。“天上序幕”则与全剧主旨关系密切，它的中心思想贯串于全剧，是理解《浮士德》的一把钥匙。“天上序幕”的主要内容是上帝和魔鬼梅菲斯特的对白，对白中表达了他们对人类及其前途的两种截然不同的看法。上帝认为人类会在前进道路上摸索、疑虑、犯错误，但最终不会迷失正途，人类的前途是走向光明的。梅菲斯特则相反，认为人类必然日益堕落，人类的理智只会给人类带来更多的苦难，人类的前途是黑暗的，梅菲斯特还在上帝面前自夸有能力诱使人类走向他指引的堕落方向。于是上帝和魔鬼便把浮士德博士作为他们在天上打赌的对象，企图从浮士德身上证明自己见解的正确。上帝之所以要和梅菲斯特打赌，一方面出于对人类前途的乐观信念，另一方面也决心让魔鬼降临尘世，“以激发人们的努力”。歌德认为事物的发展（剧中体现为浮士德的发展和不断追求）需要梅菲斯特这样的对立面，需要这样的“恶”。这是歌德对事物发展很辩证的观点。上帝和梅菲斯特在“天上序幕”中的赌赛构成了整部《浮士德》戏剧冲突的基础。

浮士德的追求和发展经过了五个阶段，即追求知识→爱情→权力与政治→艺术理想→社会理想。从第一部第一场的“夜”到第四场的“书斋”是第一阶段，即追求知识的阶段。它开始于16世纪的文艺复兴时期。老博士浮士德在中世纪幽暗的书斋里研究学问，苦恼自己至今所知并非他所追求的真才实学，因

此他“中宵倚案，烦恼齐天”，在他面前摆着一个哈姆雷特式的问题，是活下去还是去死。“夜”意味着中世纪的黑夜，浮士德在“夜”里感到茫然。浮士德在“夜”里的痛苦反映了16世纪萌芽时期的资产阶级对中世纪烦琐哲学、神学等伪科学的绝望，同时也是歌德对脱离实践、在书斋里追求真理和知识的否定。浮士德经历了第一次精神危机后，与弟子瓦格纳到“城门之前”去散步，这使他有机会接触人民，接触自然。因此“城门之前”和“夜”形成了鲜明的对比，这一对比不仅是结构上一个黑暗一个明亮的对比，而且是内容上的对比：浮士德在“夜”里孤独，书斋幽暗，在“城门之前”则接触到有朝气的人民生活，内心欢快，明亮的大自然使他富有生气。正是在经历了“城门之前”的场景后，浮士德重返书斋翻译了《圣经》。浮士德翻译《圣经》在全剧占有重要的地位。他对译稿经过几番修改，把《新约·约翰福音》的第一句从“泰初有道”，“泰初有心”，“泰初有力”改定为“泰初有为”。这“泰初有为”确切地反映了歌德世界观的根本思想。歌德认为创造天地万物的乃是“为”——实践，人类的实践活动才是历史和社会发展的基础。歌德通过浮士德翻译《圣经》否定了盛行于当时德国的唯心主义哲学。

全剧的第一次高潮出现于第四场的“书斋”。在这一场里，浮士德濒临绝望的境地。下凡的梅菲斯特劝浮士德不必烦恼，不妨跟他去享受人生乐趣，并表示愿意做浮士德的伙伴，满足他提出的任何愿望，条件是一旦浮士德对某一个“刹那”(这一“刹那”可以理解为某种生活经历，某种生活享受，实现了某种最渴望的愿望等)表示满足，浮士德便得立即死去。浮士德和梅菲斯特的这一“契约”实际是“天上序幕”中上帝和梅菲斯特“赌赛”的具体化，不过一个在天上，一个在人间，一个抽象(人类和人类的前途)，一个具体(生活的意义和具体追求)。这天上的“赌赛”和人间的“契约”的结局实质上将回

答两个问题：(一)人类的前途怎样？(二)浮士德表示满足的“刹那”就是他追求的理想，那么人生的理想应该是什么？生活的意义在哪里？回答这两个问题也可以说便是《浮士德》的主题。在未来的历史长河里，人类将始终对这两个问题感兴趣，这也是这部作品至今还具有极强的生命力，至今还吸引着世界上各民族读者的原因。而更可贵的是，歌德在《浮士德》中对这两个问题作出了至今仍然对人类进步具有积极意义的回答，这也正是歌德不朽的原因。我们可以说，每个人在自己的人生道路上都有自己的追求和发展，每个人都可以从浮士德的追求发展中找到自己追求发展的影子。比如追求知识、爱情、生活的目的、人生的意义……因此，浮士德这一形象的意义远远超出了作者创作的时代，这也是这部作品至今还仍有强大吸引力的原因。

自此之后，梅菲斯特与浮士德形影不离，体现了事物发展对立的两个不可分离的方面。读者紧张地期待着赌赛的胜负，形成剧本强烈的戏剧悬念。在梅菲斯特带领浮士德腾云驾雾地出发追求享乐之前，出现了一个学生前来向浮士德求教的插曲。梅菲斯特化装成浮士德，戏弄了这个天真的学生。“尊贵的朋友，一切理论是灰色的，只有生活之树郁郁葱葱。”这句列宁十分喜欢引用的名言，即出自梅菲斯特对这个学生的规劝。它嘲笑一切脱离实践的书呆子，劝导他们到丰富多彩的生活实践中去。歌德常常在《浮士德》中让梅菲斯特说出许多包含辩证思想的见解或富于哲理的警句，还通过梅菲斯特之口批评了当时的教会、唯心主义哲学、德国浪漫主义文学、德国的鄙陋落后、资本主义的罪恶、原始积累的残酷等等，使梅菲斯特成了一个目光犀利、言谈机智幽默的人生观察者。所以歌德曾说，梅菲斯特乃是他“本人气质的一部分”。《浮士德》虽然探讨颇富哲理的问题，但它决不是枯燥的哲学讲义，而是一部生动的文学作品。文学作品的特点是靠形象来反映生活的，《浮

士德》中的主要人物形象无不栩栩如生。浮士德、甘泪卿、瓦格纳、梅菲斯特无不具有各自鲜明的个性。就在戏弄学生的一场里，我们不仅看到了青年学生对浮士德的崇拜、他的天真无知和求教心切的神情，也看到了梅菲斯特的诙谐滑稽、聪敏机智、厚颜无耻、玩世不恭、逢场作戏、能言善辩、随机应变等性格特征。

经过“莱比锡的欧北和酒馆”和“魔女之厨”的过渡，直至第一部结束，是浮士德发展的第二阶段，即浮士德经历的爱情阶段。这一部分可以独立地看成一部悲剧。“甘泪卿悲剧”完全是一部具有相对独立性的市民悲剧。

在“魔女之厨”里，浮士德服了女巫给他的药剂，结果返老还童，并在魔镜里看见了一位美丽绝伦的少女形象，她使浮士德顿时像着了魔一般，第一次向梅菲斯特提出一个愿望：他要立即占有这个姑娘。这是梅菲斯特为了诱引浮士德堕入爱情和感官享乐而布设的一个圈套，魔鬼力图使浮士德喊出：“你真美啊，请停留一下！”在魔鬼的导演下，变年轻了的浮士德来到一个偏僻小城，在街头遇见了魔镜中的姑娘——市民女子甘泪卿。甘泪卿是欧洲文学画廊里最动人的妇女形象之一。“甘泪卿悲剧”也是欧洲古典文学中最出色的悲剧之一。甘泪卿出身于守旧的小市民家庭，思想上受着严格的封建礼教的束缚，她天真无邪，纯朴可爱。正像屠格涅夫说的那样，她像花朵一样可爱，像水一样清澈，像二加二等于四那样明明白白……只是带着一点傻气。这位纯洁的姑娘在遇见浮士德后，终于大胆地越出了严格的封建礼教的门槛，带着半是惊怯半是欣喜的心情与浮士德恋爱。可是她刚迈出这一门槛，开始自由地呼吸，就立即遭到了毁灭。与浮士德的爱情是甘泪卿短暂一生中最甜蜜而又最痛苦的经历。甘泪卿不顾当时教会的清规和世俗的偏见，怀着真诚热烈的感情自由恋爱了。与浮士德的恋爱给她带来了爱的欣喜，同时也给她带来了一连串的灾难：为了与

浮士德幽会而不让母亲知道，她给母亲服下了过多的安眠药，以致母亲中毒身亡；哥哥华伦亭又在与浮士德的决斗中丧生。华伦亭在奄奄一息时对甘泪卿的指责，代表了当时的封建宗法势力和舆论对向往自由的年轻一代的谴责。这种舆论与偏见反映了德国的封建宗法势力和它的守旧性，在当时，它犹如一个天罗地网，软弱的甘泪卿深知自己无力逃出这个大网，只有死亡才能帮助她解脱这一威胁，因此，甘泪卿的悲剧显然是一出社会悲剧。甘泪卿不得已而杀死了自己与浮士德的私生子。这一连串的事件都触犯了当时的礼教，于是甘泪卿被投进了监狱，成为封建宗法制度的牺牲品，成了无罪的罪人。浮士德是个十分矛盾的人物。早在“城门之前”他就说过:“有两种精神居住在我的心胸，一个要想同另一个分离！一个沉溺在迷离的爱欲之中，固执于这个尘世，另一个猛烈地要脱离凡尘，向那崇高的灵的境界飞驰。”在甘泪卿悲剧里浮士德充分显示了他的“另一个灵魂”。浮士德深知自己有着远大的追求与理想，与甘泪卿建立一个小家庭也许是甘泪卿的理想，但决不是能使浮士德呼喊出“你真美啊，请停留一下！”的至高“刹那”。浮士德在剧中虽以贵族身份出场，但实际上自始至终代表着上升时期的资产阶级，所以甘泪卿又是新兴资产阶级利己主义的牺牲品，这便是甘泪卿悲剧的社会意义，因此甘泪卿的悲剧集中地体现出封建社会与新兴资本主义交替时代的社会矛盾。浮士德决定奔赴监狱营救甘泪卿，这一行动与其说是出于他对甘泪卿的爱情，还不如说是出于他对甘泪卿不幸命运的怜悯。在这一制度的交替时代，可怜的甘泪卿竟找不到一个真正意义上理解她的人。甘泪卿坚决拒绝浮士德的劫狱，她不愿苟且偷生，而是勇敢地选择了死亡，以表示她对社会的反抗。“逃出去又有什么？他们在四处埋藏。”一方面她在宗法势力和吃人礼教的大网中无法生存，另一方面新兴的资产阶级利己主义也同样不能使她幸福。甘泪卿选择死亡是一个真正的英雄行动，

所以马克思的女儿问马克思："您最喜爱的女英雄是谁？"马克思回答说："甘泪卿。"甘泪卿悲剧不是抽象的死战胜爱的悲剧，而是时代的悲剧，是交替时代德国封建宗法制度和新兴资产阶级双重罪恶造成的悲剧，因为新兴的资产阶级在它还是革命的时代，就已表现出了它的利己主义。

浮士德在其发展追求的第二阶段经历了爱情和官能的享乐，同时内心也经历了极大的痛苦和苛责。但他的追求并没有停止，因为他还没有经历那使他满足的"刹那"。从第二部起，浮士德从"小"世界进入"大"世界，从较低的追求走向较高的追求。甘泪卿悲剧是浮士德发展的重要阶段，它促进了浮士德的发展，使他产生了更高的追求。

第二部分五幕。第一幕开始时，浮士德置身于大自然中，已忘却了"监狱"一场的凄惨。浮士德这时的一段独白与第一部开始时在"夜"里的独白形成鲜明的对比。在"夜"里浮士德充满了绝望。这里却感到"生命的脉搏在鲜活地跳动"，感到"一种坚毅的决心，不断地向最高的存在飞跃"，这一鲜明对比体现了浮士德的发展和前进。

梅菲斯特化装成弄臣，引导浮士德去朝见国王，并帮助国王处理国事。这样，浮士德便进入了他发展的第三阶段：为宫廷服务的阶段。这一阶段是浮士德经历的对权力和政治失望的阶段。浮士德所到的这个小宫廷，人们可以视为当时分裂的德国几百个封建小邦中的任何一个。歌德在这一幕中尽情地揭露了封建诸侯的荒淫无耻和朝政腐败。歌德借诸大臣之口对现实作了种种揭露。浮士德的入宫经历自然使人们联想到1775年歌德进入魏玛宫廷的经历。歌德帮助公爵处理朝政，想实现他的改革理想，但歌德通过在宫廷服务以改造社会的理想却终于成了泡影，这一段经历可以看作是歌德自己所经历的政治悲剧。浮士德在封建宫廷经历了同样的政治悲剧。国王在听罢诸大臣的诉苦后，深感国家处境艰难，于是求救于诸臣，设法摆脱困

境。浮士德在梅菲斯特的协助下用发行纸币的办法暂时解决了国王的财政困难。之后，昏庸的国王竟异想天开，要求浮士德再现古代传说中的美女海伦的幽灵。浮士德按照魔鬼的指点，冒着生命的危险，终于在宫中再现了海伦的幽灵并演出了她与特洛伊王子巴利斯之恋。浮士德见到海伦的幽灵后不禁深深地爱上了她，他的追求至此朝向了代表理想美的海伦。这一方面意味着浮士德被美的象征和化身吸引和征服，另一方面又意味着浮士德对封建宫廷的完全失望和厌恶，促使他在经历了宫廷政治悲剧后产生了新的追求。当海伦的幽灵出现在宫廷的大庭广众之前时，封建"上流"社会所表现的庸俗无知暴露了宫廷社会的精神空虚，浮士德则相反，他向这美的形象发出了热情的赞美与感慨，当他此时此刻产生了新的追求时，他感到"以前的世界于我是何等的无聊而空空"！于是浮士德在从"小"世界进入"大"世界后，又从"大"世界进入"美的世界"，这就是对古典艺术，对美的理想的追求阶段。它同样使我们联想到歌德的自身经历。歌德在魏玛宫廷失望地供职十年后，曾化名远走意大利，在意大利研究古代希腊罗马的文化，进行美的追求。这是歌德在宫廷服务以改造社会的愿望没有实现后，他企图用古典文艺的理想来改造当时的社会。

第二幕的主要情节叙述浮士德前去古希腊寻求海伦的亡魂。梅菲斯特带着昏厥的浮士德回到了浮士德往日的书斋，他的弟子瓦格纳已成了大学者，竟然在实验室里闭门造人，造出了一个人造人"何蒙古鲁士"。何蒙古鲁士生活在玻璃瓶里，能发出强烈的光，能进行卓越的思考，有"精神"，却没有躯体，即没有"物质"的外壳。古希腊有灵魂、肉体统一之说，因此在他一出世后，他就要到古希腊去求得形体——完整的肉体。在他的提议下，由他发出光亮，再由梅菲斯特带着仍处于昏迷状态的浮士德一同前往古希腊，浮士德希腊之行的目的是去寻求美的象征海伦，何蒙古鲁士则去寻求形体，而梅菲斯特

到这一阶段不过是一个尾随者了。第一幕中歌德着重于批判当时的时代，即一方面批判没落的封建社会，另一方面又批判金钱主宰着一切的新兴资本主义。第二幕中，歌德把重心放在对自然科学的探讨上。浮士德在梦幻的古希腊国土上遇到了种种黑暗势力——妖魔鬼怪，最终才探明了寻求海伦的道路。浮士德真诚热烈的追求感动了冥王之妃，她答应了浮士德的请求，复活了海伦的亡魂。第二幕中，歌德用很多篇幅讨论了生命的起源，他赞成希腊哲人泰拉斯的水成说。泰拉斯认为生命起源于水，不是火，认为水是最原始的创造力，水是温柔的、渐变的，而火是激烈的、突变的。他还认为生命万物是经过渐变进化而成的，而不是突变产生的。歌德也主张生命水成说，这既是歌德的自然观，也是歌德的历史观，他认为社会发展也是渐变的，因此他反对用革命暴力产生的社会突变。来希腊求形体的何蒙古鲁士不喜欢突变，而喜欢水的渐变。在爱琴海上，小瓶何蒙古鲁士终于撞上了爱神的车座而毁灭，这体现了歌德的唯物主义思想，即脱离物质的意识是不存在的，脱离肉体的精神也是不存在的，从而肯定了物质的第一性。正因为生命的形成是渐变的，因此何蒙古鲁士在水中的毁灭又意味着他生命的开始，即他的毁灭意味着他的新生。这个只有“精神”而无物质外壳的何蒙古鲁士是脱离实践与生活的瓦格纳的产儿，这是歌德的合乎情理的安排。歌德一向反对脱离实践的追求，何蒙古鲁士的毁灭实际上是对瓦格纳脱离实践的追求的否定，是对浮士德在生活中、行动中追求的肯定。第二幕中，梅菲斯特借来了丑恶的妖女福尔基亚斯的面部形象，在这一幕中，他是丑的化身，与作为美的化身的海伦形成鲜明的对比。

第三幕情节展开的地点在古希腊的斯巴达，绵延十年的特洛伊战争刚刚结束，海伦已被她的丈夫——斯巴达国王梅纳劳斯夺回。因为海伦在特洛伊已经失贞十年，梅菲斯特以此恐吓海伦，说国王将要把她杀死，唯一解救的办法是逃到浮士德的

宫中去避难。原来当特洛伊战争时，斯巴达的一部分荒地被北方来的日耳曼人侵占，并在这块土地上建起了宫堡，日耳曼人的首领便是浮士德。这样，梅菲斯特终于成功地把海伦诱引到浮士德的宫中，梅纳劳斯得悉皇后又遭劫，便率兵前来攻打浮士德城堡，却被梅菲斯特用音乐击退，使浮士德完成了与海伦的结合，经过林窟的一段幽居后，海伦生下了儿子欧福良。欧福良和何蒙古鲁士有相近的特点，不但聪明，而且有着无限的追求，他与浮士德也有近似之处，即永不满足。他想学飞（象征向上奋发），但他却无自制的能力，在学飞的过程中坠崖而死。海伦见到儿子已死，她的躯体也立即消失，化成一缕轻烟飘去，浮士德追求海伦（美的理想）终于幻灭。这一幕象征色彩浓厚的梦幻剧究竟意味着什么呢？

海伦代表古典的美的理想，象征古典希腊文化，浮士德则代表德国的浪漫主义，他们的结合意味着古典希腊文化和德国浪漫主义的结合。浮士德经历了宫廷政治悲剧后，企图用这样的文艺来改造社会。在欧洲资产阶级上升时期，欧洲的作家曾不止一次地面向古代希腊罗马（著名的有16世纪的文艺复兴，17世纪的古典主义），把古希腊罗马的文化和政治制度加以理想化，在理想化了的古代希腊文明中寄托自己的社会理想。因此，面向古希腊罗马文学乃是当时文艺的普遍现象，浮士德对海伦的狂热正体现出这一点。从历史发展角度分析，海伦代表历史，浮士德则代表18～19世纪，因此他们的结合又表示历史的继承关系。从本质上分析，浮士德代表当时资产阶级上升时期的时代精神，海伦则代表古希腊精神——古希腊的自由思想。海伦亡魂的消失使浮士德又经历了一次悲剧，这是美的理想和崇高的艺术理想无法实现的悲剧。这一悲剧说明用古希腊罗马文化和德国现实结合的文艺来改造德国社会的失败，说明希腊精神在当时德国的历史条件下不可能实现。但是歌德在第三幕中冷静地评价了古代希腊文化，认为它不但是美的、有教

育作用的，并且对欧洲文化和德国文化有过深刻的影响，通过海伦的消逝，歌德否认了当时进步知识界比较普遍的见解：认为希腊文化是万能的，希腊的文明是唯一的理想。

歌德自己说过，欧福良象征他所钦佩的英国浪漫主义诗人拜伦，歌德对拜伦推崇备至。当欧福良最后从天上坠地而死时，歌德通过“合唱之群”唱出了一首对拜伦的热情的赞歌，并沉痛地哀悼他的死亡。欧福良代表革命浪漫主义理想，欧福良的坠崖死亡意味着德国不能产生英国那样的革命浪漫主义文学，浪漫主义理想在当时德国的现实条件下无法实现。

浮士德至此已经历了他的发展过程的四个阶段，每个阶段的追求不但不能使他满足，还多少给他带来了一定的痛苦和失望。第四幕与第五幕是浮士德发展的最后阶段——创立自己的事业，实现自己的社会理想的阶段。第四幕一开始，浮士德驾着浮云与梅菲斯特在高山之巅讨论浮士德的日后计划。经过几个阶段的发展，魔鬼的力量已达到他的极限，魔鬼已由第一部的指挥者变成了被指挥者，由强大而弱小，由主动而被动，体现了对立面的斗争双方已在转化。这转化的根据是：浮士德的追求越崇高，目标越脱离自我，梅菲斯特对浮士德也越软弱，对浮士德也就越不能理解，所以浮士德对他呵斥道：“你会知道什么是人之饥渴？你这可厌的东西，会知道什么是人之所需？”在高山之巅，浮士德谈出了他日后的计划。他认为人有制服大自然的能力，他要征服大自然，向海要地，要逼退波涛，使海滩变成良田，让自然为人类造福。恰在这时，梅菲斯特打听到在浮士德曾经服务过的那个封建小邦，因诸侯内哄，国王的宝座已经岌岌可危。梅菲斯特和浮士德借用魔法帮助国王平定了诸侯内乱，国王为了感谢浮士德，赏赐他一块海滨土地。这样，浮士德有了从事大事业的场所。这个大事业就是确立资本主义制度。浮士德建立理想事业的地方最终来自封建国王的恩赐，足见当时德国资产阶级对封建势力的依附性和软弱

性，也说明歌德对封建统治阶级的不切实际的幻想。

第五幕与第四幕间隔了许多年，浮士德这时已是个白发苍苍的老人，他在国王所赐的土地上干出了事业，他与人民一起劳动，跟自然搏斗，终于使沧海变成了桑田，筑长堤，造花园，开凿运河，到处是“绿油油的牧场、草地、森林、田庄”，到处出现“繁华稠密的人烟”。浮士德的这一事业表示资本主义生产方式的确立，表示科学技术和生产力的发展。但歌德在这一幕中指出资本主义是建立在残酷剥削人民的基础上的，不论筑长堤或开运河都是“以人为牲”的。浮士德成了这块土地上的首领，梅菲斯特便是浮士德建立新的资本主义事业的助手，他们各自代表新兴资本主义制度的进步和残酷两个方面。歌德通过梅菲斯特远航归来，揭露了资本主义抢劫、殖民发家的罪恶。梅菲斯特乘着“富丽的船，载着许多异邦的财物”，他说道：“我们出发时只有两只，带回海港的却是二十只……”“有强权，自然就有了公道……三位一体是走私、战斗、海盗……”马克思在《资本论》里谈到资本主义原始积累时有过十分类似的描写。歌德在这一幕中表明了他对资本主义社会的看法：资本主义比封建主义进步，但它同时给人民带来了新的痛苦，因此它还不是最终的理想社会。浮士德虽在事业上有了业绩，但他还想在一对老夫妇的房屋和破旧的教堂里建一座高塔以便向四方眺望，另一方面，这对老夫妇的房屋和那阴森的教堂钟声使他十分讨厌。于是他吩咐梅菲斯特前去命令老夫妇迁居。谁知梅菲斯特竟用火焚毁了老夫妇的房屋与教堂，老夫妇以及在他家做客的旅人均遭此横祸丧生。老夫妇的房屋和教堂象征资本主义初建时期的自然经济和封建势力的残余。梅菲斯特焚毁房屋、教堂以及老夫妇和旅人丧生这一情节，象征资本主义建立过程中出现的暴力形式，并说明资本主义在其确立过程中有无辜的牺牲者(旅人)。浮士德为资本主义发展过程中的非人道和新的罪恶而忧愁。这种忧愁是新旧交替时代观察敏锐的作家常

有的。因此，在午夜时分，四个人格化的幽灵——匮乏、贫困、过失和忧愁来叩浮士德的门。“匮乏”和“贫困”代表物质忧虑，这是浮士德所没有的，所以无法进入。浮士德在其发展过程中虽有“过失”（如甘泪卿之死，老夫妇丧生），但这是他发展过程中不能避免的，因此，“过失”也不能撬开浮士德的“门”，只有“忧愁”能进入浮士德的心灵之门，这意味着浮士德内心现在只有忧愁。“忧愁”向浮士德袭来正是浮士德已经认识了新制度的罪恶一面之时。因此，这“忧愁”代表着此刻人道主义的浮士德对人类事业产生的悲观主义。不过，“忧愁”只能吹瞎他的眼睛，并不能阻挡浮士德的继续前进与追求。浮士德通过一生的实践，否定了把理想寄托于“彼岸”的宗教说教，他的理想是在人间。浮士德在这一时刻说出了他所追求的“理想世界的图景”：“这无疑是智慧的最后断语：‘要每天每日去开拓生活和自由，然后才能作自由与生活的享受。’……我愿意看见这样熙熙攘攘的人群，在自由的土地上住着自由的国民。我要呼唤这样的刹那……‘你真美啊，请停留一下！’我在这样洪福的预感中，将这最高的一刹那享受。”浮士德在悲观主义侵袭时并没有放弃追求，他最后战胜了它，深信人类必会有一个更好的更理想的社会。浮士德提出的这一理想已接近于空想社会主义。

浮士德既然说出了“你真美啊，请停留一下！”他就得倒地身死。但是浮士德并没有真的享受到这一“刹那”，而只是在“预感”中享受了这最高的刹那，即他将对这一理想的实现表示满足，但至今为止它尚未实现。浮士德在双眼被吹瞎后描绘出这一理想社会的图景，其寓意是：在浮士德的历史条件下，这样的理想社会是他所无法见到的，但他相信，这是会在未来实现的。这是歌德深刻的历史乐观主义。这个在未来才能实现的理想对于浮士德来说是一个时代的悲剧，这也许就是浮士德虽然找到了人生的真谛，找到了人类的理想，找到了能使他满

足的“刹那”，而歌德还是把他的《浮士德》命名为悲剧的原因吧！由于浮士德在其一生中诚如“上帝”所言，始终没有停止向上的追求，一直在向“崇高的境界飞驰”，而没有步步堕落，没有落入魔鬼的陷阱，因此，在“上帝”与魔鬼的赌赛中，失败的并不是“上帝”而是魔鬼，所以上帝便派美丽的天使来营救浮士德不死之灵飞上天，表示“上帝”和浮士德对魔鬼梅非斯特的最后胜利。浮士德的灵魂终于又在天界——在光明圣母那里重见了甘泪卿。

《浮士德》的结局是光明的，作者对人生意义和人类前途这两个问题的回答是乐观的、肯定的（浮士德经过“小世界”到“大世界”的历程，认识到人生的意义在于为社会造福，在于“每天每日为生活和自由开拓”，人类的前途日益走向完善，日益光明美好）。那么为什么多数学者仍同意《浮士德》是一部悲剧呢？不少学者认为，浮士德一生追求的经历没有给浮士德带来他能满足的瞬间，最终带来的却是失望、痛苦和幻灭，以致他在生命的最后仍没有看到理想的实现，而只能在“预感”中享受那个能使他满足的“刹那”，因此这是一个追求者的悲剧。经过探索、追求，终于寻得了理想和真理，却又看不到它的实现，这是不是追求者的悲剧，或曰乐观的悲剧呢？如果回答是肯定的，那么所有革命烈士的一生也都是悲剧了，因为他们都没有看到理想的实现就离世了。我们的前辈和我们自己的一生也将被称为悲剧，因为我们的理想——共产主义现在并没有实现。这样的结论显然是没有说服力的，因此不能因为浮士德没有看到理想成为现实便称《浮士德》是悲剧。第二种认为《浮士德》是悲剧的理由是：浮士德的悲剧在于他有“永不满足的天性”，如果他懂得满足，学会“断念”，就能避免内心痛苦，避免悲剧。殊不知，在《浮士德》中主人公永不满足的天性恰恰不是缺点，更不是“悲剧根源”。因为这一“天性”正意味着人类的不断前进和不断追求。如果浮士德“知足常乐”，

会“舍弃”、“断念”，那么浮士德便成了一个市侩，《浮士德》也就无所谓深刻的思想性了。从哲学角度分析，“知足”实意味着满足于现状，满足于现状又意味着不愿前进，实在是保守的观念。但这里的“永不满足”不能理解为庸俗的“欲壑难填”，因为浮士德在他的一生追求中，从“小世界”（个人世界）到“大世界”，他的追求早已超脱了个人的欲念。第三种认为《浮士德》是悲剧的论点是：浮士德追求“不可能”的事，他要把“不可能”变成现实，这才使他的一生最终成为悲剧。这一论点把浮士德视为一个想入非非的梦想家，一个不切实际的妄想家。浮士德并非妄想家，而是在实践中脚踏实地前进的追求者，他有的是理想而不是妄想。他追求着他那个时代尚未成为现实的“不可能”的事物（理想世界），如果认为这构成了他的悲剧，岂不是要浮士德只追求那个时代“可能”的事，而不要追求理想？要使现在的“不可能”变成将来的“可能”正意味着前进、发展和变革，这正是我们生存的意义所在。因此不能说浮士德追求这并不属于妄想的“不可能”是为自己铸造了一出悲剧。第四种认为《浮士德》是悲剧的理由是：浮士德在其一生发展中，“恶”形影不离地伴随着他，这构成了他的悲剧。歌德对“恶”的认识是很辩证的，在“天上序幕”中已通过“上帝”的口说清了歌德对“恶”的正确认识。如果认为这是浮士德的悲剧，那无异于认为发展、前进本身便是悲剧了。

整部《浮士德》写的就是浮士德和魔鬼之间的对立统一以及力量的相互转化。在浮士德的发展中，正面力量一步步积累和胜利，反面力量一步步削弱和失败。梅菲斯特在实践中不但没有能使浮士德堕落并在堕落中毁灭，反而使浮士德日益崇高和完善，因此浮士德的灵魂最后为上帝所救，这一象征性的胜利不是突然的宗教奇迹式的胜利，而是内在的正面力量不断积累的对反面力量的胜利，是必然的胜利。浮士德不断向“灵的境界飞驰”，意味着他一步步地战胜恶魔，浮士德最后喊出“你真

美啊”的“刹那”不是魔鬼所期待的迷途与堕落的“刹那”，因此浮士德和梅菲斯特打赌，上帝和恶魔打赌，都以恶魔——梅菲斯特的失败告终。浮士德战胜了梅菲斯特，上帝战胜了恶魔，正义战胜了邪恶，光明战胜了黑暗，正面人物战胜了反面人物，这怎么能说《浮士德》是悲剧呢？

“天上序幕”中上帝的观点体现了对人类历史发展的预言，结尾时上帝的拯救则体现了预言的实现，在戏剧结构上这一头一尾构成了前后呼应。歌德自己说过，他这样做并无宗教意义，而只是“借助基督教的一些轮廓鲜明的图象和意象，来使我的诗意获得适当的、结实的具体形式”。浮士德最后的升天体现了他的精神的升华，他的灵魂并未被魔鬼攫取，这和他对魔鬼的实质性胜利构成了形式和内容的统一。

《浮士德》既然不是悲剧，那么是什么剧呢？它既包含喜剧因素又包含悲剧因素——如狄德罗所说，是严肃的正剧。

评论家和读者的分析、结论跟作者不一致，这在美学鉴赏过程中本是客观存在的，不足为怪。契诃夫的《樱桃园》是喜剧还是悲剧的争论便是戏剧史上众所周知的事实。

根据浮士德的发展诸阶段，我们可以总结说，浮士德从中世纪的烦琐哲学和伪科学中挣脱出来（知识），探寻新的生活道路，经历了爱情和官能的享乐（爱情），经过为封建宫廷服务以改造社会的失望（权力、政治），用古典艺术和古典美的理想改造社会愿望的幻灭（艺术改造社会），达到了在一定范围内的经济控制以及对大自然的改造（事业），最后在人类未来的理想社会的预感中得到满足。头绪纷繁、曲折离奇的第二部实际上描写了现实（宫廷）⟶幻想（与海伦结合）⟶现实（建立事业）⟶理想（未来美好世界）的过程。浮士德的发展体现了从个人到集体，从不劳动到劳动，从低级到高级的不断追求过程。这是一个不断在实践中认识生活意义的过程，是对立面（浮士德与梅菲斯特）不断斗争的过程。整部《浮士德》从形式到内容都

浸透着辩证精神。哲学史上公认歌德的辩证思想对黑格尔曾起过积极的影响。

在《浮士德》中，歌德把人的向上向光明的追求，把人类社会的发展与进步和社会斗争脱离开来，似乎人只要在生活实际中力求精神和内心的自我完善，便能达到理想社会。歌德把历史的进步寄托在这“理性”上，这就是歌德历史乐观主义的局限性。正因为歌德把人向光明的追求与人民群众的社会斗争相分离，因此，我们始终看见歌德笔下的浮士德是一个孤立的人，是一个独来独往的追求者。《浮士德》反映了欧洲从16世纪文艺复兴(“夜”中的浮士德）到19世纪初的社会现实（第五幕中浮士德建立事业)，歌德力图对这300年的欧洲历史进行总结，并预示人类的未来。《浮士德》除了有认识作用外，至今仍有教育作用。歌德对人类历史发展的乐观主义，辩证思想，强调实践，主张在实践中追求真理的主张，都可以让我们批判地继承，对我们至今仍然有很深的启发。《浮士德》是欧洲文学中最著名的几部巨著之一，人们常把它和荷马史诗、但丁《神曲》等相提并论。

歌德的自传作品《诗与真》写于晚年，全书分四部，但内容只包括1749年歌德在法兰克福诞生至1775年歌德去魏玛宫廷任职为止，即只包括歌德的童年与青年时代，也就是歌德文学创作上的狂飙突进时代。这部自传作品的内容、事实大多是真实的，但这是一个老人对自己童年、少年、青年时代的回忆，难免细节失真并加上了文学的想象，所以歌德把自己的传记命名为《诗与真》。《诗与真》并非只是歌德对个人经历的回忆，歌德在这部作品中写到了整个时代，包括社会政治事件(如七年战争),文学斗争，外国和德国文学与艺术的发展和斗争，他的青年时代的一些重要作品的创作缘起，描写了一些对他有影响的文学家、艺术家……因此，这是一部研究歌德，特别是青年歌德不能不读的第一手资料，我们不仅可以从中了解歌德的兴

趣爱好、所受影响，并且可以通过这一传记加深对歌德创作的理解，获得许多形象的感性材料。歌德认为传记就是把人放在时代之中加以记述，而不是孤立在时代之外加以记述。《诗与真》写于歌德的晚年，因此同样是研究晚年歌德思想发展的资料，看歌德是如何回顾他的青少年时代的。

歌德一生的文学活动不仅具有德国影响，还有着世界影响。如果说莱辛为德国民族文学的建立奠定了基础，则歌德把德国的民族文学提高到了世界水平。我们在评价歌德的一生创作和生平时，要既看到他的伟大，也看到他的局限。歌德的局限方面也正是德国的时代和软弱的市民阶级的特点在歌德身上的反映。

第三节　狂飙突进运动后的席勒

（1787～1805）

1787年席勒完成了他青年时代的最后剧作《唐·卡洛斯》，并于同年经歌德介绍前往魏玛担任耶拿大学的历史教授，结束了他的青年时代，脱离了狂飙运动。从1787年起席勒便一直在魏玛公国直至1805年逝世。

1787～1796这十年间（1796年席勒开始写《华伦斯坦》）席勒没有从事文学创作，而是沉醉于康德哲学，专注于历史和美学研究。席勒的主要历史著作是《尼德兰独立史》（Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung，1788）和《三十年战争史》（Geschichte des Dreißigjährigen Krieges，1792～1793）。这期间，席勒还钻研康德哲学。由于当时德意志政治、经济等方面所处的落后鄙陋状态，席勒对现

状十分厌恶，但是软弱的德国资产阶级又无改变现状的力量，于是，作为这个阶级意识形态代表的席勒便企图逃避现实，躲进一个唯心主义的理想世界中去，以此来摆脱鄙陋的现实。所以恩格斯在《诗歌和散文中的德国社会主义》一文中一针见血地批评席勒“到康德的理想里去逃避鄙陋……归根到底不过是用超越的鄙陋来代替平凡的鄙陋而已。”席勒钻研美学在一定程度上也有逃避鄙陋现实的目的。席勒钻研美学正好是在法国大革命中雅各宾党专政期间，也正是席勒从拥护法国革命（在抽象概念、理论原则支配下的拥护）到反对法国革命的时期。席勒这一时期反对革命暴力、企图寻求改良来实现资产阶级的自由和人道主义的思想，鲜明地表现在他的美学著作中。席勒最主要的美学著作是《论人的审美教育》（Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 1795）和《论素朴诗和感伤诗》（Ueber naive und sentimentalische Dichtung, 1796）。《论人的审美教育》又名《论人的审美教育书简》（Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen），因为全书本是席勒给丹麦亲王的27封书简。席勒的美学著作同时也是他研究康德哲学的成果。在《书简》中，席勒的中心思想是：要达到自由的理性的社会就必须使人先成为自由的理性的人，而要使人成为自由的理性的人只能借助于审美教育。按此论点，审美教育便达到了至高无上的地位，这使席勒得出一个唯心主义的结论，即审美教育成为改造社会的基础和必由之路。席勒认为一切政治上的变革和改善都是要人来进行的，而只有性格高尚、人格完善、精神境界崇高的人才能改善和变革不合理的政治。因此席勒的重要结论是：审美教育是改善政治的先决条件。可见席勒的审美教育首先以执政者（贵族）为对象，这无疑也体现了这一时期席勒反对革命暴力的态度。如果席勒的上述结论能够成立，那么改造旧社会就不需要暴力，也不需要革命了，似乎大家只要通过审美教育便会成为人格完善、内心自由的人，社会也会就此成为完

美而自由的社会了。席勒的观点一方面显示了他的唯心主义历史观和哲学见解，但另一方面也表明了他研究美学的目的在于探讨社会前进的方向和社会改造的途径，探讨德意志解放的道路，表达了他对资本主义社会的不满。因此它带有政治的性质，而不是与政治无关的纯美学研究。他在《书简》的第二封信中明确地说："通过美，人们可以走到自由。"

第二篇著作《论素朴诗和感伤诗》是席勒探讨文学问题的美学论文，在文艺理论史上占有重要地位。在这篇论文中，席勒把诗人分为素朴的诗人和感伤的诗人，把诗分为素朴的诗和感伤的诗。席勒在文中说："诗人或则就是自然，或则追寻自然……前者使他成为素朴的诗人，后者使他成为感伤的诗人。"所谓"诗人就是自然"意即诗人和现实一致，也就是说诗人所反映的是直接现实，诗人摹仿了自然，反映了现实，是客观的。席勒又称这样的作品为"素朴诗"（这里"诗"应理解为"文学作品"），而所谓"素朴诗"按其含义即指现实主义作品，而素朴诗人也就是现实主义作家。"诗人追寻自然"意即诗人反映的还不是直接的现实，诗人描写的是理想的现实，是主观的。席勒称这种作品为"感伤诗"，按其含义即指浪漫主义文学，席勒说的感伤诗人也就是浪漫主义作家。席勒又在文中通过诗史的研究指出，古代的诗是素朴的(现实主义的)，近代的诗是感伤的(浪漫主义的)。席勒又进一步说，在感伤诗中由于追寻中的自然与真实的自然有矛盾，因此感伤诗人往往要对现实进行讽刺、批评，甚至因为理想与现实之间的矛盾而感到忧郁。席勒还认为：在未来的艺术中，"素朴诗"和"感伤诗"是应该结合和可以结合的。可惜席勒在文中对这一点并未详尽发挥，未能指出两者如何结合。席勒在文中说他将另作专文探讨，遗憾的是后来他并未另作专文。

《论素朴诗和感伤诗》是欧洲文学史上第一篇系统地总结从古希腊到18世纪末现实主义和浪漫主义两大创作方法的论文，

第一次提出了这两种创作方法可以结合的观点。

在介绍席勒结识歌德后的戏剧创作之前，还须介绍席勒的诗，特别是他的叙事诗。席勒的诗多所谓“哲理诗”或“思想诗”。哲理诗不像一般的诗那样，从诗人的体验、经历、感受出发，而是从思想、概念出发写成的诗。这样的诗常表达一个哲理或一个思想。不过，席勒的哲理诗并不都枯燥乏味、缺乏感情，诗中表达的人道思想同样在感情上激荡着读者的心灵，不论是早期的《欢乐颂》(An die Freude, 1785)还是后期的《大钟歌》(Das Lied von der Glocke, 1799)，都气势磅礴而具有深刻的感染力。《欢乐颂》以作者崇高的道德境界呼唤人类相亲相爱，勾销彼此的仇与恨，以善良制服邪恶，提倡人与人之间真诚相待和宽容和解，让人们同声歌唱欢乐。席勒渴望这样一个人与人不是狼而是兄弟的世界，表达了他崇高的人道主义思想，反映了他的理想主义。由于贝多芬把《欢乐颂》的开头部分用于他的第九交响乐第四乐章的合唱部分，使得这首名诗更加响彻人间，传诵于后世。

《大钟歌》的主题是歌颂劳动和劳动者，全诗写铸造大钟的过程。大钟和时间相连，时间又与人生相连，人生经历的各个阶段(诞生、洗礼、结婚、死亡……)与教堂相连，教堂又与大钟相连。因此，作者把描写铸钟和描写人生各阶段的经历交织起来。席勒从铸钟联想到人生。诗的后半部又从铸钟时铜液的外流联想到革命的暴力，作者惊呼暴力的可怕和暴动者的毫无节制。但是，这首诗的主要倾向还是歌颂劳动和劳动者。

席勒一生写了不少出色的叙事诗，特别是在1797年的所谓“叙事诗年”中，写出了他的叙事诗的代表作。席勒的叙事诗特点是把叙述性、戏剧性和抒情性融合在一起。他的叙事诗多根据古代传说或神话改编，著名的叙事诗有《手套》(Der Handschuh)、《潜水者》(Der Taucher)和《伊壁库斯的鹤》(Die Kraniche des Ibykus)等。《潜水者》叙述一个勇敢的侍童如何从深

不可测的大海中取出国王掷入大海的金杯，可是国王把捞出的金杯重又掷入大海并命侍童再次下海去取，并且以取回金杯即招为驸马作诱饵。可是这一回侍童却再也回不来了，他已在大海中丧生。《手套》叙述一次斗兽表演时，一位贵妇人把自己的手套掉入斗兽场，她命一名钟情于她的骑士去取，要他用这一行动来表示他对她的忠诚。骑士冒着生命危险取回了手套，但是他把手套掷给贵妇人后说，他并不希冀她的爱情，随即离开了她。骑士冒生命危险去取回手套是要向人们证明他的勇敢，可是他并不想以此求得贵妇人的爱情，因为他明白，拿他的生命取乐的妇人对他决不会有爱情。

《伊壁库斯的鹤》叙述公元前6世纪希腊名诗人伊壁库斯在林中被强盗杀害，遇害时恰好有一群鹤从林中飞过，成了凶杀的见证。后来这群鹤飞翔到正在举行盛大竞技大会的古希腊露天剧场上空时，在剧场中的凶手不禁心虚地大叫："是伊壁库斯的鹤来了！"凶手这才被群众识破和捕获。

席勒的叙事诗往往用对比手法，一方面歌颂爱情、勇敢、道德，另一方面暴露虚伪、残忍、阴险。

自1794年席勒结识歌德后，由于歌德的再三敦促，席勒终于从"理想的王国、美的王国"返回到中断十年的文学创作上来。1766年席勒重新开始戏剧创作。从1796年至1805年去世，席勒写的著名剧本有《华伦斯坦》三部曲（Wallenstein, 1799）、《玛丽亚·斯图亚特》（Maria Stuart, 1801）、《奥尔良的姑娘》（Die Jungfrau von Orleans, 1802）、《墨西拿的新娘》（Die Braut von Messina, 1803）、《威廉·退尔》（Wilhelm Tell, 1803），还有一部未完成的戏剧的断片《德梅特里乌斯》（Demetrius, 1804）。这些戏剧表明了席勒在最后十年主要从事历史剧创作。席勒晚年肺病缠身，他身患沉疴却不顾病魔，勤奋写作，几乎每年写出一部剧本。

《华伦斯坦》是一部取材于德国17世纪三十年战争的历史

剧，在创作这部剧本之前，席勒已经著有历史专著《三十年战争史》，对三十年战争已进行过详细的研究。这部诗剧包括《华伦斯坦的军营》(Wallensteins Lager)，《皮柯洛米尼父子》(Die Piccolomini)和《华伦斯坦之死》(Wallensteins Tod)三部。《华伦斯坦》中的主人公华伦斯坦是三十年战争时期一个真实的历史人物，席勒笔下的华伦斯坦也比较忠实于历史。华伦斯坦是三十年战争时期皇帝方面的统帅，他希望德意志能结束这场宗教战争，赶走外国侵略者，实现国内和平，使德国成为法国那样强大统一的中央集权国家，从历史的观点看，这一愿望符合当时德意志人民的利益。但是另一方面，华伦斯坦却又是一个野心家，他企图推翻皇帝，篡夺皇位，为了达到这一目的，他甚至不惜与外国侵略军——瑞典部队相勾结，答应事成之后割地给瑞典。从华伦斯坦企图用勾结外敌来夺取皇位的目的来看，他又是一个反面人物。华伦斯坦企图在自己称帝后进行中央集权，建立强大的军队，统一德国等等(在哈布斯堡王朝执政时期由于诸侯的反对和皇帝的无能，这些计划都未能实现)，但是华伦斯坦还没有实现他的计划就被他的部下杀死了。由此看来，华伦斯坦是一个复杂的历史人物。作品中的华伦斯坦也是一个十分复杂的艺术形象，诚如席勒自己所说，历史上的华伦斯坦并非一个英雄，他不能因为华伦斯坦是剧本的主角便把华伦斯坦理想化，所以席勒最后放弃了要把华伦斯坦写成统一德国的英雄人物的计划。

剧情发生于1634年，地点在波希米亚的皮尔森和艾格尔。第一部《华伦斯坦的军营》描写了三十年战争给人民带来的苦难，以及华伦斯坦的部下对华伦斯坦的忠诚和拥戴，说明了华伦斯坦成败的关键在于他的部下。第二部《皮柯洛米尼父子》描写华伦斯坦部下的分裂。首先是华伦斯坦手下的一员大将奥克泰维奥·皮柯洛米尼，被皇帝派来与华伦斯坦筹划军事的钦差大臣奎斯顿堡拉拢，奎斯顿堡向华伦斯坦提出种种削弱他军权

的要求，向皮柯洛米尼私下出示皇帝要贬黜华伦斯坦并让皮柯洛米尼来指挥华伦斯坦全军的手谕。奥克泰维奥·皮柯洛米尼用挑拨离间等方法从华伦斯坦手下笼络了几员大将，如依索朗尼和布特勒，这样便壮大了自己的力量，孤立了华伦斯坦。这一切都是在华伦斯坦一无所知的情况下进行的。另一方面席勒在第二部中还描写了华伦斯坦已经风闻皇帝要贬黜他的消息，因此他采取了对付措施，他的对付措施便是准备叛变国王，把他的军队交给瑞典人，并与瑞典人共同行动。因此，在第二部中戏剧冲突已在暗中酝酿，皇帝方面和华伦斯坦方面都在暗暗地采取针锋相对的措施，华伦斯坦和皇帝派的矛盾已日益尖锐。

第三部《华伦斯坦之死》描写华伦斯坦在皇帝的压力下以及在他的亲信伊罗、泰尔茨基和泰尔茨基夫人的怂恿下，最后决定把他的部队交给瑞典人。正当瑞典人节节胜利，华伦斯坦在艾格尔等待瑞典军队到达的某个晚上，随从布特勒为了发泄未能升为伯爵的私愤而把他暗杀。

在这部结构宏伟、大部分忠于历史的作品中，奥克泰维奥·皮柯洛米尼的儿子麦克斯·皮柯洛米尼与华伦斯坦的女儿泰克拉之恋是席勒杜撰出来的。麦克斯非常信任和崇拜华伦斯坦，他完全把华伦斯坦理想化了，因此当他得悉华伦斯坦将投敌的消息时，心情十分沉痛，他企图说服华伦斯坦而未能成功，后来这位青年在与瑞典人的战斗中阵亡。泰克拉得知麦克斯沙场阵亡后悲怆万分，前往麦克斯的坟墓凭吊，并为麦克斯殉情。这段悲惨的爱情插曲更使《华伦斯坦》增添了悲剧气氛。

《华伦斯坦》是一部现实主义剧本，也是德国乃至欧洲戏剧史上具有重要地位的作品，因为它真实地反映了三十年战争时期德国的社会面貌。席勒在剧中指出三十年战争给德国人民带来的只是灾难，战争双方都是为了捞取自己的利益，扩大自己

的政治势力。席勒还通过华伦斯坦部下为财而战、为财而死（如布特勒），指出在当时的历史条件下尚不存在真正为统一全国、为民族利益而战的军队。但是席勒并没有根据当时德国的实际去考察当时德国由于历史原因还缺乏统一全国的政治、经济、军事力量的基础，却把德国的统一寄托在个别有才华和魄力的军事领袖（如华伦斯坦）身上。席勒从唯心主义历史观出发，认为华伦斯坦的失败乃是由于他个人道德上的缺陷（有野心）以及迷信星象、动摇等性格因素，这自然都是剧本不足之处。在人物塑造上，麦克斯这个心地单纯的青年体现出许多优秀品质。他忠实于华伦斯坦是因为他把华伦斯坦的一切行为看作是为了德国，为了德意志，甚至是为了欧洲的和平，为了人民的幸福。

麦克斯是愿意为正义献身，为德意志的和平与统一流血的。正因为麦克斯把华伦斯坦理想化了，就像他自己所说的，他把华伦斯坦看作是指导他生活道路的北斗星，所以他对华伦斯坦的忠诚并不意味着对华伦斯坦个人的忠诚，而是对祖国的忠诚。同时，把华伦斯坦理想化又成了麦克斯的悲剧的根源。麦克斯把自己的理想寄托在华伦斯坦身上，因此在华伦斯坦投敌这一赤裸裸的残酷事实面前，麦克斯的一切理想和希望就都成了泡影。当他听见父亲说华伦斯坦已派人去与瑞典人联系时，他不信他崇拜的英雄会投奔敌人、背叛祖国，于是他决定亲自去向华伦斯坦问明究竟，第二部《皮柯洛米尼父子》至此结束。

残酷的事实使麦克斯的理想和希望完全破灭，这说明在当时实现一个正义者的合乎民族利益的进步理想是不可能的，这也是麦克斯的悲剧的另一个重要原因，麦克斯是席勒的理想形象，这一形象也体现了作者的思想方法。麦克斯的品质使他成为这部作品中唯一为作者肯定和歌颂的英雄人物。全剧的中心人物华伦斯坦是全剧最复杂的形象，有人说他的性格的复杂性可

与浮士德和哈姆雷特相比。他最后因个人野心而叛国投敌的行动使他成为一个反面人物，但华伦斯坦采取这一步骤似乎是在皇帝方面的步步紧逼下，在没有退路的情况下无可奈何地作出的，是不得已的。此外，剧中的华伦斯坦与瑞典人也并不是毫无矛盾，比如他不同意瑞典人以占领布拉格为条件之一。这样，华伦斯坦心中似乎存在着目的与手段之间的矛盾，华伦斯坦的目的是复杂的，他的性格的复杂性正体现在他的目的的复杂性中，目的的复杂性又体现在他的内心矛盾上。华伦斯坦显然看到：统一德国可以满足他的个人野心和权势欲，而民族利益和民族统一主要是他实现个人野心的工具，因此他在最后以通敌手段（这一点必须加以否定）来达到目的就不难理解了，使他成为性格上基本统一的人物。归根结底，华伦斯坦的道德并没有超越当时一般权贵诸侯、王公贵族的范畴。席勒曾经想把华伦斯坦写成一个结束封建割据和宗教分裂、把外敌驱逐出去的民族英雄，这样一个英雄自然能获得席勒和观众的同情，也是席勒希望的，然而历史家的席勒忠于历史，他并没有这样来塑造形象。

在结构上，三部曲的第一部是导引，第二部是两个阵营各自谋划并进行暗斗，因此第一、二部情节不多，第三部才是双方行动，情节十分紧张。

《玛丽亚·斯图亚特》以16世纪英国女王伊丽莎白杀死苏格兰皇后玛丽亚·斯图亚特为历史背景，但是剧本的戏剧情节却是文学性的。英国当时正处于宗教改革时期，伊丽莎白女王代表新贵族和新兴资产阶级利益，推行新教，苏格兰的玛丽亚·斯图亚特则为了维护封建主利益反对新教，推行天主教。为此，苏格兰的新教徒以苏格兰国王（玛丽亚·斯图亚特的丈夫）死因不明为由，把玛丽亚·斯图亚特视为嫌疑犯而加以拘禁。玛丽亚·斯图亚特逃出牢狱，来到英国寻求庇护。伊丽莎白女王以玛丽亚·斯图亚特企图篡夺英国王位为理由（当时信天主教的

英国贵族企图推翻伊丽莎白，让玛丽亚·斯图亚特登位），判处她死刑。全剧五幕，时间跨度却只有三天，即从玛丽亚·斯图亚特被判死刑到执行死刑的三天。在这三天里有人要用暴力救她出狱，但玛丽亚却指望过去追求过她、如今是伊丽莎白宠臣的雷切斯特伯爵挽救她的生命。雷切斯特安排了两位女王会见，想使她们和解。这次会见是全剧的高潮，所以席勒把它放在第三幕。可是两位女王相互的蔑视和侮慢（玛丽亚怒责伊丽莎白是贵族和平民的混血儿，没有真正的贵族血统），加上雷切斯特的背叛，使玛丽亚最终被执行了死刑。最后玛丽亚怀着崇高的感情，战胜了死亡的恐惧，把死亡看作是对她过去的错误的惩罚，英勇赴死。全剧交织着王位的继承权、出卖、嫉妒、复仇、宗教信仰、爱情等道德因素和其他因素。席勒在剧中为玛丽亚的无辜辩护，揭露伊丽莎白的滥用权力和虚伪阴险。伊丽莎白虽然代表了历史的进步力量，而斯图亚特则相反，但是席勒并不从这个角度来塑造人物，道德家席勒完全从道德的角度来刻画两人的性格，从而使读者的同情在玛丽亚·斯图亚特一边。作者最后让伊丽莎白在权力上战胜了玛丽亚（杀死了她），但玛丽亚却在道义上战胜了伊丽莎白。

《奥尔良的姑娘》取材于欧洲中世纪法国抗英女英雄贞德（1410～1431）的故事。英法百年战争（1337～1453）是英国想夺取法国的领土以及英法争夺富有的弗兰德引起的。当时的法国，皇室昏庸加上统治阶级内部争权夺利削弱了一致对外的力量，跟皇室不和的布艮第公爵甚至勾结英国反对法国皇室，使英国在15世纪初占领了法国北方领土和首都巴黎，并威胁通往法国南部的门户奥尔良，奥尔良一失守，法国南方就有全部沦陷的危险。这时的法国实际上已经是被侵略国，因此抗英战争具有民族解放战争的性质。在这国家存亡的危急关头，农家出身的青年牧羊女贞德挺身而出（贞德在剧中化名约翰娜，代表爱国的人民群众），她率领士兵冲锋在前，法军士气大振，一举

解救了奥尔良之围，击退了英军，保住了南方，并陆续解放了许多被英军占领的北方城市。后来在一次战斗中，贞德被布艮第军队俘虏，后以一万金镑卖给英国，统治阶级坐视不救，因为统治者害怕贞德在人民中的影响不断扩大。后来贞德由教会法庭审判，以女巫罪名被英国处以火刑。

席勒的剧本情节大体上依据这一段历史事实，但这是一部“浪漫主义悲剧”，因此剧情富于传奇和神话色彩，并具有浪漫主义风格。剧情发生在法国节节败退、巴黎沦陷之时。当时的法皇腐败昏庸，只知成天迷醉在情妇的怀中，而不顾抵御外敌。剧中主人公约翰娜(即贞德的形象)奋起抗敌，使战局转危为安，约翰娜英勇杀敌的事迹感动了闹内讧的布艮第公爵，使他决定与法皇联合起来共同抗英(这与历史有出入，历史上的布艮第公爵是贞德死后在人民的压力下才与法皇订和约的)。正当法国庆祝抗英凯旋之时，约翰娜的笃信宗教的父亲不相信自己平凡的牧羊女儿会创造出如此的奇迹，认为必是魔鬼附身，必定是她把灵魂卖给了魔鬼以求得世上的功名。当父亲指责她为女巫时，她的内心深感有罪，因此沉默不语。原来，约翰娜在一次战斗中将要杀死一个英国青年将领，当她揭掉这将领的金属面具，看到了他的美丽英俊的面庞时，约翰娜竟突然对他产生了爱，于是便把他放了。所以当父亲指责她为女巫时，她想到了战场上的这一场面。约翰娜面对指责沉默不语，使人们(甚至国王)都确信她为女巫，于是决定放逐她。在放逐的路上，她被英军所俘。这时法军因失去约翰娜又一败涂地。囚在英占区的约翰娜得知法国大败、国王被俘的消息，便挣脱枷锁飞奔战场，使法军大胜，解救了法皇，但自己却在战斗中身负重伤而死(这与历史上的贞德也不同)。

剧中，约翰娜是人民力量的化身，哪里出现了她，哪里就获得胜利，因此剧本开始与剧本结束时，约翰娜都使战败了的法国转危为安，反败为胜。这说明席勒深信抗击外敌的真正伟

大力量是人民。席勒除了歌颂人民的爱国主义，歌颂民族统一外，还竭力赞扬外敌当前团结一致的精神，反对内部分裂。

剧中的约翰娜是传奇的、浪漫的，甚至可以说具有宗教色彩。例如她一见国王便占卜出了他夜间祈祷的内容；又如她在战场上遇到"黑骑士"(魔鬼)时，黑骑士警告她当心不日将临的灾难；再如约翰娜被囚时能顺利地挣脱枷锁，似乎处处有神的帮助。不过这一切只是给这部取材于中古事迹的剧本增添了一些传奇气氛，所以席勒自己称这是一出"浪漫主义悲剧"。

席勒创作《奥尔良的姑娘》时，也正是德国浪漫主义作家流行取材于中古之时。但是同样取材于中古，消极浪漫主义美化中古，把中古理想化，引导读者向后看，而席勒却赋予所选择的题材以爱国主义的主题(如《威廉·退尔》也是中古传说)，引导人们向前进，这是对待中古题材截然不同的两种态度。

席勒在剧中没有描写约翰娜怎样组织和率领人民抗英，剧中的约翰娜给人以相反的印象，即她依靠着神奇的力量而制胜。席勒没有写约翰娜与群众的关系，因为剧中的约翰娜已象征着人民群众。

约翰娜被英军俘虏后，在英占区又遇到了被她在战场上释放的英国青年将领。青年将领知道约翰娜释放他的原因后，对她表示了好感，但她却说："你是我的敌人，是我的人民所憎恨的敌人，我是不能爱你的。"从而表现出法国古典主义常有的主题——感情服从于职责。

《奥尔良的姑娘》语言热情洋溢，充满激情，特别是约翰娜的对白和独白，使人又看到了青年席勒的影子。有些评论家认为，席勒笔下的贞德(约翰娜)，言语与行动都过于崇高庄严，因此令人有不自然之感，其实这样写，与传说中有"圣女"之称的贞德的身份正相符合。

剧本所写的法国与席勒创作此剧时的德国十分相似。1801年正是拿破仑所进行的战争开始显露出侵略性质的时候，因此

这一剧本在当时显然有现实意义，即号召德国民族统一起来，抗击敌人。

席勒在他晚年的悲剧《墨西拿的新娘》中，运用了古希腊戏剧的合唱队形式，作者希望以希腊文学为楷模，创造自己的悲剧来丰富德国的民族文学。但是，民族的文学只能植根于民族的土壤，是决不可能植根于模仿的。

这出剧本的副标题是《敌对的兄弟》(Die feindlichen Brüder)，其情节模仿索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。故事发生在诺曼人统治时期西西里岛上的墨西拿，时间在公元10世纪。墨西拿的公爵一天做了一个怪梦，圆梦家解释这个梦说：如公爵日后生女，她将杀死她的两个哥哥，并给全家带来毁灭。后来公爵果然得一女，公爵害怕，命人杀之。母亲不忍，遂将女儿暗送至修道院抚养。若干年后，两兄弟中的长兄一次因追捕小鹿而至修道院，长兄与小妹相遇，两人彼此竟一见钟情，却不知相互的血亲关系。后墨西拿公爵病故，母亲差人将女儿（她并不知道彼此的关系）接来参加葬礼。在葬礼上第二个兄弟也情不自禁地对她产生炽热的爱情。不久，长兄与小妹在墨西拿公爵的花园附近幽会，长兄准备把她以未婚妻的身份向自己的母亲引见。正在幽会之际，被寻来的第二个兄弟撞见，他为嫉妒所驱使刺死了自己的兄长，事发后，母亲痛苦地将女儿的身份向次子宣布，次子得悉真情后也忏悔地自尽，圆梦家的预言果真应验了。

这出戏神秘的命运主题显然受了当时德国浪漫派思潮的影响，也受了当时十分流行的康德的不可知论的影响。这出剧本不是成功之作，说明一个伟大的作家并不是任何时候都能写出伟大的作品，巴尔扎克、果戈理等都有这样的例子。

1803年席勒完成了《威廉·退尔》，这是他最后一个完整的、最具人民性的剧本。《威廉·退尔》取材于14世纪关于瑞士猎人、神箭手退尔的传说。14世纪时，瑞士正处于奥地利哈布斯

堡王朝的异族统治之下，瑞士各州的农民起义终于促成了瑞士的统一，但尚未正式脱离德意志民族的神圣罗马帝国。《威廉·退尔》所反映的就是这一时期瑞士的历史。

席勒从《强盗》开始，到《退尔》结束，其戏剧创作的发展道路体现了作者的思想发展道路。席勒在他的戏剧创作中一直在寻求德意志人民推翻封建势力的解放道路。在《强盗》中，卡尔企图以单枪匹马、劫富济贫的侠盗方式来与封建势力较量，这当然只能以失败告终。在《强盗》的最后一幕中，卡尔面对改造社会的失败，认为只有神的意志才有改变社会的力量。后来席勒把人民的解放寄托在对统治阶级的道德教育上（《唐·卡洛斯》），希望统治者能对人民施仁政。晚年的席勒还曾探索过，德国的统一是否能依靠有魄力的军事将领(《华伦斯坦》)。最后，席勒在他的《威廉·退尔》中宣告，人民的解放只能依靠人民自己的力量。像任何一位古典作家一样，席勒也是一位内心十分矛盾的人物，他一方面在生活中和一部分创作中（如《大钟歌》等）反对革命暴力，可是他在他最后的剧本中却又歌颂了人民刺杀暴君，进行武装抗暴。在《退尔》的第五幕中，席勒已经通过退尔之口表达了这一点，即杀人或流血是不能抽象而论的。第五幕第二场中有一个插曲，从艺术性分析它，写得十分勉强，并且含有浓厚的道德说教，应该说是不成功的，但可以看到席勒对待暴力、杀人这样的概念已经从具体环境和条件出发了。在这一插曲中，退尔为了保卫自己的生存权利，为了正义，被迫杀死了盖斯勒，而公爵约翰为了权势，暗杀了他的伯父——德国皇帝阿尔布莱希特一世。当约翰畏罪逃亡到退尔家请求庇护时，退尔严加拒绝。退尔对他说：

> 噢，不幸的人！
> 你怎敢将贪心的杀人
> 和一个父亲的正当自卫相混；

…………………

我的复仇，只为了那神圣的天性，
你却把它亵渎，我和你毫无共同之处；
你杀父弑君，我却保护我的至亲。

席勒已经认为人民有权利为自己的生存而起来杀死暴君，这是符合人性而并不违反道义的。歌德和席勒的同时代人以及后来的梅林都对这一段插曲有过非议。它在艺术上虽不足取，但却在思想性上加强了主题。

退尔的性格在剧中是发展的。在剧本一开始时，退尔仗义救人，在风雨雷电交加的危难状况下不顾个人安危，把一个受追捕的百姓摆渡到对岸，使之脱险，观众对退尔的侠义行为表示钦佩。但是正像一些评论家正确指出的那样，退尔是一个安分守己、胆小怕事的猎手，是一个规规矩矩的顺民。他对统治者的态度是：你不犯我，我不犯你，我只顾自己打猎为生，只求能让我活下去。因此，他没有参加三个州有觉悟的农民、牧人、猎人举行的宣誓推翻各州总督、约期起义的大会，虽然他是出众的猎手，又是爱打抱不平、仗义救人的侠义之士。甚至当退尔被总督盖斯勒抓获，责问他为什么不向木杆上的总督帽子鞠躬时，退尔也并没有反抗，反而有点奴颜卑膝地答道：

宽恕我，大人！
我实在是一时大意，岂敢藐视大人。

根据退尔的性格，这决不是一句谎话，如果不是大意，他是会对帽子鞠躬的，因为他并没有过反叛念头。可是盖斯勒步步紧逼，用退尔儿子的生命残酷地戏弄退尔，并且在退尔用他的箭术拯救了儿子后，盖斯勒依旧要把他囚禁在暗牢里。只有当这一幕幕非人道的行为接连发生，最后他又亲眼看见盖斯勒纵马踩死一个向他恳求赦免丈夫的妇女及其小孩时，退尔这才忍无可忍用箭射死了盖斯勒。

退尔杀死了总督，但这只是瑞士人民起义的号角，还不是起义本身。退尔是剧中的主角，但不是领袖，剧中真正的主角实际上是人民，退尔只是其中的一分子。

席勒在剧中肯定了人民有自卫的权利，但是席勒却把推翻异族统治作为人民起义的最终目的，也就是说作者只看见了民族矛盾，而没有看见阶级矛盾。正因为这一缺陷，剧本在拿破仑的法国军队驻扎在德国时曾到处流传，深入民心，可是拿破仑战争一结束，民族矛盾缓和后，《威廉·退尔》就受到了批评。

除此以外，席勒在剧中把瑞士的贵族描写成完全与人民站在一起反对异族入侵，把贵族理想化了。特别是鲁登茨这个人物完全不现实。他本是一个民族败类，主张自己的祖国和人民归顺哈布斯堡王室，只是在看到退尔射苹果的场面后，才来了个一百八十度的大转变。作者不仅让他参加了斗争，而且在剧终时还把最后一句台词让给了他。这句台词是："我宣布我的奴隶从此全体解放。"

尽管存在思想上和艺术上的缺陷，这部作品在席勒的创作道路以及世界观上却有着总结性的意义：席勒已经由害怕人民转而信任人民了。

席勒的历史剧常取材于人民要求自由、反对异族侵略的史实，反映了作者反对国家分裂、要求团结对外的立场。这一立场也体现了他要求祖国统一的愿望。在《奥尔良的姑娘》中，席勒希望人民的爱国情绪能促成诸侯的团结和国家的统一。在《华伦斯坦》中，作者幻想德国能有一个以国家利益为重的军事统帅来统一德国。

席勒在他的历史剧中努力寻求祖国统一、人民解放的道路。他的历史剧的主人公，从唐·卡洛斯、波沙侯爵、玛丽亚·斯图亚特、华伦斯坦等帝王将相到约翰娜、退尔等普通人民，反映了作者把希望从寄托于贤明的君主和将领逐渐转移到寄托于

人民自己的过程，这就是他的历史剧创作的发展，也是他的思想不断进步的标志。

不论席勒取材于中古的历史剧，还是取材于外国的历史剧，都企图回答本国的实际问题。席勒的历史剧往往取材于民族压迫、民族矛盾激化的时期，这反映了席勒在法国军队占领德国时的爱国情绪，但他在注意民族矛盾的时候，并没有足够地重视阶级矛盾，这成为他晚年历史剧的主要思想缺陷。

席勒历史剧的另一特点是经常赋予主人公以深刻的道德冲突，或让剧中人进行道德说教，如《退尔》第五幕中退尔对约翰·巴里奇达公爵的说教，《奥尔良的姑娘》中约翰娜在父亲指责她为女巫时的内心冲突，《华伦斯坦》中华伦斯坦的自我斗争等，这说明席勒喜欢把剧场当做道德教育场所。

席勒的戏剧至今仍在民主德国和联邦德国的舞台上十分活跃，席勒和莎士比亚是德国剧院最愿意演出的古典戏剧家。抗日战争时，席勒的《退尔》曾在我国演出，鼓舞了我国人民的抗日斗争。新中国成立后，《阴谋与爱情》也在我国搬上舞台，受到我国观众的欢迎。

第四节　世纪之交的其他进步作家

福尔斯特(Georg Forster, 1754～1794)过去一向不受德国文学史家重视，甚至在文学史上根本不提，但他却是一位有激进思想的民主作家。

福尔斯特出身于学者之家，父亲是个自然科学家，也做过牧师。福尔斯特没有上过大学，但是学识渊博，他的知识多是向父亲学来或自学得来的，他的父亲亲自教授他哲学、语言和自然科学。福尔斯特早年和晚年都历游过许多国家，11岁时，

他随父亲到过俄国，后居住于英国。17岁至20岁时在英国参加了航海考察的环球旅行，晚年(1790)又周游欧洲诸国，因此福尔斯特的主要文学著作是游记、报告文学、信札等，此外他还写过一些反对康德哲学的论文和其他科学论文，并且是印度诗人迦梨陀娑的《沙恭达罗》的德译者。

福尔斯特自始至终拥护法国1789年的资产阶级革命。当普奥联军武装干涉法国革命而被法国打败，法军越过国境进抵莱茵河左岸消灭当地的诸侯小国时，福尔斯特表示热烈的拥护。1792年法军占领的美因茨组成共和国，建立了共和政府，他被选为莱茵德意志国民会议副议长，他的这一行动曾受到席勒的非议。1793年福尔斯特前往巴黎，谈判莱茵区与法兰西共和国合并的问题，美因茨被普军攻克，福尔斯特只好以政治流亡者身份留居巴黎，次年在那里因病逝世。

福尔斯特的主要游记著作有《1772～1775年的环球旅行》(Reise um die Welt 1772～1775)和《莱茵河下游风光》(Ansichten vom Niederrhein, 1791)。《环球旅行》记述他与父亲参加英国探险家库克的航海旅行，此书一出版，立即使福尔斯特名扬全德，并受到知识界的好评，施莱格尔、洪堡、维兰德都对这本游记表示过欢迎。这部游记一方面描写旅途的见闻和各地的风土人情，另一方面也描写了比利时、葡萄牙、荷兰等国殖民主义者对于落后地区的剥削，描写了人民的穷困生活，如好望角的奴隶劳动等。《莱茵河下游风光》是德国文学史上最早的报告文学作品之一。作品记述了他在1790年游历比利时、荷兰、英国、法国等先进资本主义国家的印象与感想。福尔斯特对人民的生活情况深感兴趣，他在书中深入地描写了亚琛地方的行会制度，荷、比等国的手工工场以及英国的工业发展状况，描绘了一幅资本主义国家经济发展的图画。福尔斯特早年生活在英国，并在那里受教育，习惯于资本主义繁荣的英国的自由的政治生活，加上他多次游历当时先进的资本主义国家，这些

都有助于福尔斯特反封建意识的形成，另一方面，福尔斯特博闻多见，有丰富的游历经验，这就使他在判断当时的重大政治事件时，有能力打破狭隘的德国的国家界限，而这一界限甚至是许多德国杰出的启蒙主义者都不能打破的。

福尔斯特完全明白当时英法等国资本主义发展的进步意义，他也同情工人群众的处境。福尔斯特描写了英国伯明翰工人、手工业者的可怜住所，但尽管如此，他认为英国的情况还是比德国远为进步。在书中，福尔斯特还尖锐地反对天主教的等级制度以及种种宗教迷信。总之，这两本游记显示了福尔斯特的民主主义和共和主义思想，显示了他多方面的艺术爱好与见解。

福尔斯特的游记不只收集了有关德国西部实际情况的资料，甚至也收集了西欧诸国实际情况的资料。两部游记都应归入18世纪德国散文著作中最优秀的作品之列。

福尔斯特在他生命的最后几个月从巴黎寄给家里的信中表明了他对革命力量的无限信心。当他病卧不起时，他还说革命犹如飓风，无人能抵挡得住。

福尔斯特的巴黎书简是德国革命文学的珍宝，他的革命思想超过了德国的许多同时代人。福尔斯特在世时，德国尚不存在资产阶级革命的条件，因此他积极参与的美因茨共和国不过是德国历史上的一个小插曲。资产阶级文学史家对他的抹煞恰恰证明了他的价值。

索伊默（Johann Gottfried Seume，1763～1810）是18世纪末德国最优秀的进步作家之一。他出身于农民家庭，1781年被封建主卖给英国人当炮灰去美洲进行殖民战争，1783年返回祖国后又被迫在普鲁士军队里服役。1787年他获准脱离军队，随后在莱比锡工作并进修法律和语言文学，四年学成后便开始文学创作。索伊默游历过欧洲许多国家，如意大利、波兰、俄国、芬兰、瑞典、丹麦等。他的漫游使他有机会接触欧洲人民并了

解他们的生活。索伊默站在反封建立场上同情农民，反对异族统治，他自始至终热烈地欢呼法国大革命，这一切都记录和反映在他的游记中。

索伊默的主要著作有他的自传《我的一生》(Mein Leben)，游记《漫步去锡腊库扎》(Spaziergang nach Syrakus)，《我的1805年之夏》(Mein Sommer 1805)，此外他还写了诗集。《我的一生》揭露了德国诸侯把人民当牲口一样卖给外国当炮灰的事实，描写了他被卖给英国后去美洲时船上的遭遇。他的两部游记鲜明地体现出了他的政治思想。《漫步去锡腊库扎》记叙了他徒步去意大利的旅行。在书中他写了当时意大利统治者和教会对人民的剥削，写了人民的无比贫困，街上到处是乞丐，还常常看到饿死的尸体横陈街头。当索伊默从意大利回来的途中路经巴黎时，正值拿破仑称帝，也正是拿破仑所进行的战争开始转变为掠夺战争的时候，他认为拿破仑的统治将断送革命。游记《我的1805年之夏》描写了他在1805年的欧洲之行，他站在民主主义立场上谈到俄国也像德国一样，人民要获得自由的根本保证在于废除农奴制，在于扫清封建制度这一障碍。

索伊默的作品，特别是他的两部游记，在当时具有极大的进步性，可以说与一部分浪漫主义作家美化封建制度是针锋相对的。他的作品中闪耀着光辉的反封建思想，使他成为1815年神圣同盟后德国民主文学的先驱者。

让·保尔(Jean Paul，1763～1825)本名约翰·保尔·弗里德利希·里希特尔(Johann Paul Friedrich Richter)，因钦佩卢梭，故把约翰改为让。让·保尔出生于一个贫穷的牧师家庭，早年丧父，从小生活艰苦。他曾在莱比锡攻读神学，后因债务辍学。从1784年开始，他在德国的许多城市从事教书和写作以维持生活。在魏玛逗留期间，他与赫尔德十分亲密，几乎朝夕相处，但歌德与席勒对他都不表好感，对他的才能也没有足够的客观的评价。让·保尔最后定居拜罗伊特，并在那里逝世。

让·保尔的创作活动，开始于18世纪的80年代，成熟于90年代，他的许多重要著作也都写于90年代。让·保尔主要是长篇小说家，代表作有长篇小说《黑斯佩罗斯》(Hesperus, 1795)，《齐本克思》(Siebenkäs, 1797)，《昆图斯·菲克斯莱因的生平》(Quintus Fixlein, 1796)，《马利亚·武茨》(Maria Wuz, 1790)和《少不更事的年岁》(Flegeljahre, 1805)等等。

让·保尔在世时是最受欢迎的作家，当时有教养的人读他的著作远远胜过读歌德和席勒。但是到了19世纪他很快就被人遗忘了，直到20世纪，象征主义诗人斯蒂芬·格奥尔格才重新发掘了他。让·保尔是一个幽默大师，他的小说常常旁生枝节，要根据他的小说的情节来分析他的作品常常是十分困难的，但是尽管如此，他的小说在当时却十分受欢迎，其中一个重要原因是他的语言优美。文学史家都认为他在德国语言上的贡献可与荷尔德林、歌德等相比。让·保尔由于他的小说的艺术风格，被马克思称为文学药剂师。马克思对让·保尔的这一评语是十分中肯的，因为他的作品无论内容或形式都像药物一样混合在一起。在内容上，他的作品以其独特的风格混合着感伤和讽刺；在形式上，除了主要情节之外，常有许多节外生枝中断了原来的中心；在思想意识上，他一方面站在民主主义立场上批判现实，具有现实主义因素，另一方面又描写不切实际的牧歌式幻想来逃避现实。总的说来，尽管他的作品带有小市民的狭隘性，但在当时仍属进步的民主文学范畴。让·保尔对法国大革命是肯定的，但他还根本看不到解决德国问题的出路，这是他的创作中具有感伤成分的原因。当他在客观外在世界中找不到出路感到失望时，便努力追求主观内心世界的完善。让·保尔的民主思想与现实主义一方面表现在他的作品的主人公常常是一些小人物，如穷律师、穷教师等，并在小说中怀着爱与同情描写他们在社会生活中的命运，另一方面，他的民主思想也表现在他对当时德国社会的嘲讽上。他讽刺的主要对象是德国

各侏儒小国的狭隘、闭锁，讽刺德国的贵族和唯心主义哲学，讽刺金钱败坏人的道德等。19世纪德国著名文学史家赫尔曼·赫特纳在他的《18世纪德国文学史》中评价让·保尔是18世纪末德国文坛上的风俗画家。让·保尔描写了德国18世纪末及19世纪初德国社会的庸俗生活，特别是城市里的市民阶级及其狭窄的日常生活，所以马克思在《德意志意识形态》里提到让·保尔时说过这样一段话："在拿破仑统治之下，德国市民仍然继续经心于他们的渺小的事务和巨大的幻觉。关于当时统治着德国的那种小商贩的精神……最好去读一读让·保尔。"

让·保尔曾经针对某些德国浪漫主义作家脱离生活与现实的倾向说过这样的话："艺术脱离了现实，只能导向疯狂与死亡。"让·保尔的小说与这些浪漫主义作家的作品不同，是扎根于现实生活的。

让·保尔的长篇小说《齐本克思》描绘了一幅18世纪末德国小城市生活和市民阶层的风俗画，它叙述了一个律师的婚姻故事。

穷律师齐本克思要结婚了，未婚妻莱乃特由督学斯蒂夫尔陪同从家乡奥格斯堡来到齐本克思居住的小城。齐本克思有一个要好的朋友名叫莱布盖伯，因为他们两人长得酷似，所以在大学时期他们便交换了姓名，齐本克思本来叫莱布盖伯，而莱布盖伯本来却叫齐本克思。齐本克思婚后日子过得还算幸福，但因为夫妇两人不会理财，入不敷出，家境越来越穷。齐本克思期待着他母亲方面的一笔遗产，但监护人以姓名不符为由拒不付给齐本克思。齐本克思迫于生计，不得不典当财物，为此经常与妻子发生口角。莱乃特成天忙于操持家务，她认为幸福的婚姻是不应为生计犯愁。为此，她虽然抵挡住了一个好色之徒的引诱，但对经济比较优越但有市侩气的督学斯蒂夫尔却不无好感，斯蒂夫尔也认为莱乃特是一个理想的太太。为了弥补收入的不足，齐本克思不得不从事小说写作，可是莱乃特的

家务劳动又常常扰乱他的灵感，这使齐本克思非常气恼。一天，齐本克思为了典卖他妻子的一条印花裙子，与妻子发生了激烈的口角，他们的家庭幸福除因经济问题蒙上一层阴影外，督学的经常来访也使齐本克思颇为疑心。不久，好友莱布盖伯写信告诉齐本克思，他的小说可以得到50塔勒的稿酬，并且还邀请齐本克思前往拜罗伊特做客。在拜罗伊特，齐本克思遇上了一位名叫娜塔莉的美丽聪明、感情丰富的姑娘，他们一见面竟相互爱上了。于是莱布盖伯给齐本克思出主意解决齐本克思的婚姻苦恼，他要齐本克思按他原来的名字伪装死亡，然后设法脱身到外地某伯爵处出任职务。由于两人长得十分相像，因此齐本克思去伯爵处担任原来伯爵为莱布盖伯安排的职务不会出差错。齐本克思对这一妙计表示同意后便返回家乡。到家不久，齐本克思伪装中风，临“死”前他立下遗嘱，把莱布盖伯（即自己）立为继承人。莱布盖伯又移花接木帮助齐本克思潜逃，并让一口空棺材庄严地下葬，齐本克思（现在又改成他原来的名字莱布盖伯了）则前往伯爵府任职，他的朋友莱布盖伯则远走他乡。不久，齐本克思在伯爵家听到他妻子莱乃特已与督学结婚。于是，齐本克思偷偷地返回故乡，看见自己的坟墓旁边又有了一座新坟，原来莱乃特婚后生子时不幸死亡，所以增加了她这座新坟。齐本克思同时又发现了一个伤心的姑娘，她在齐本克思的坟前悲伤不已，她不是别人，正是一直在心底里爱着齐本克思的娜塔莉。当娜塔莉得知一切真相后，便与齐本克思幸福地结合了。

这部小说反映了18世纪末德国小城市民的生活和他们的喜怒哀乐，展示出了一幅当时社会的风俗画面。齐本克思并无奢望，这个穷苦市民知识分子只企求有保障的生活，他在阴暗鄙陋的现实和起码的生活理想的矛盾面前，最后想出一个拙劣的计谋来脱身，我们从这个故事中也看到了作者视野的狭隘。小说情节的主线就是齐本克思的结婚、“死亡”和再结婚，因此这

部小说又名《穷律师齐本克思的婚姻生活、死亡和婚礼》(Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs)。

《齐本克思》在德国文学史上是歌德《亲和力》之前最重要的一部有关婚姻的小说。小说中有一段常为人引用的出名插曲，即"从天降临的已故基督所作的上帝并不存在的演说词"。它叙述一个人的梦境，梦中他听到了基督所作的上帝并不存在的演说，最后做梦者惊醒，他庆幸这不过是一个梦，他对上帝的信仰在这人间(不是梦境)又重新恢复。这是作者的自述，因为在鄙陋落后的18世纪德国，让·保尔希望用宗教信仰支持自己对未来的信念，所以他为这一插曲作了一个自注，其中说，他要用这篇散文使自已精神振作，治愈他的感情。

让·保尔自己说，他最成功的小说是《少不更事的年岁》。这是一部未完成之作，叙述一对双胞胎兄弟的一段共同经历。凡·代尔·卡勃尔是一个大富翁，但又是一个性格幽默、脾气古怪的人。一天，他去世了，在市议会大厅宣读了他的遗嘱，在场的有七个继承人，可是听罢遗嘱，七个继承人不禁十分失望，原来除了在狗街的一所房子外，卡勃尔把全部遗产给了与他并无亲属关系的人，这所房子在遗嘱中也规定，只给那个最早为死者流下眼泪的继承人。得到全部遗产的是一个名叫哥特瓦尔特·彼得·哈尼希的法律系大学生，哥特瓦尔特(简称瓦尔特)的父亲是一个并不富裕的小村长，一天，瓦尔特与大富翁无意间相逢，富翁非常喜欢瓦尔特，后来就立下了这份遗嘱。可是瓦尔特涉世不深，过分单纯而无邪心。因此卡勃尔在遗嘱中规定，瓦尔特要获得他的遗产必须完成一些条件。这迫使瓦尔特去熟悉现实，了解现实，使他成熟。这些条件是：他必须做一天钢琴调音师，一个月花匠园丁，一个季度公证人，还必须在七个继承人的每一家住一个星期，然后还得做几星期乡村教师，他的最后职业应该是一名牧师，这生活中的各种职业正

是富翁本人有过的人生经历。在这些职业经历中，瓦尔特每犯一个错误就得减少遗产继承，特别不允许犯生活道德上的错误，例如私通要减少四分之一，引诱少女要减少六分之一。没有得到遗产的继承人自然想方设法让瓦尔特处处犯错误，让他最终得不到遗产。幸而瓦尔特的孪生兄弟伏尔特帮了瓦尔特的忙。原来伏尔特从14岁起随流浪艺人到处飘泊，饱经世故，深知这个社会处处设有陷阱，处处要小心提防，后来他返回故乡时已是一个出色的长笛手。伏尔特随时保护瓦尔特，使他不致犯错误，以便得到遗产。但是充满了人道主义思想的瓦尔特虽有弟弟的帮助，却由于七个继承人的捣乱还是常出差错，因而损失了他该继承的土地财物。一次，瓦尔特在做公证人的过程中，他试图与当事人（一名贵族）建立友谊，结果却适得其反。当他在一个画家那里度过一周时（这位画家也是继承人之一），他帮助这位债台高筑的画家与债主周旋……小说没有写完，结尾部分是伏尔特给兄弟写了一封告别信，信中说，瓦尔特将永不可能克服他的“少不更事期”，他自已则吹着笛子又走向世界。

这部小说实质上是一部教育小说，它通过孪生兄弟瓦尔特和伏尔特的性格差别和生活经历反映了时代矛盾与社会问题。毫无人生经验的瓦尔特在完成得到遗产的条件时遇到了理想与实际生活的矛盾，他的兄弟伏尔特虽然帮助他，但是书呆子瓦尔特的人道主义理想在现实中不可能成为现实，因为人与人应有的人道关系已经为金钱力量所破坏。

让·保尔除了小说创作外还著有美学著作，他的《美学入门》(Vorschule der Aesthetik,1804)谈到了对诙谐、幽默、滑稽等概念的见解，至今仍有价值。《美学入门》还阐明了他对古典主义和浪漫主义都不完全赞成的文艺观点。他认为时代不同了，不能盲目地把希腊的一切（形式、内容等）都视为理想与楷模。

让·保尔在德国文学史上的作用是：在他之后，长篇小说因为他而成为德国文学家所偏爱的文学创作形式。

黑贝尔(Johann Peter Hebel, 1760～1826)是18～19世纪之交的所谓轶事作家，也是用士瓦本方言写作诗歌的方言作家。有学究气的文人学者看不起黑贝尔，认为凭方言诗歌和一般老百姓喜闻乐见的短篇故事与轶事，他是不能进入崇高的文学殿堂的，这显然是一种偏见。黑贝尔的作品富有教诲意义，就这一点而论，他接近启蒙运动，他的作品流露出对故乡的爱和对大自然的深情，这又使他接近浪漫主义。作为一个叙事作家，他的短篇故事所反映的都是人民的日常生活，这又符合后来现实主义的一些特点。

黑贝尔出身于平凡的家庭，曾学习过神学，31岁开始当教师，1808年后在卡尔斯鲁厄的文科中学任校长职务。他是德国著名的方言诗人。黑贝尔的代表作是《阿勒曼方言诗集》(Alemannische Gedichte, 1803)和《莱茵家庭之友的小宝盒》(Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes, 1811)。《小宝盒》中除黑贝尔个人创作的短篇故事外，他也把民间故事书及编年纪事中的故事加工整理收入这个短篇故事轶事集。黑贝尔的故事用的是民间喜闻乐见的朴素语言，内容在诙谐幽默中包含着教诲，可以说是各个社会阶层和各种年龄的人都乐意阅读的作品，常被选入小学语文课本。歌德对黑贝尔的方言诗有很高的评价，认为这些诗对大自然的描绘非常形象，并且描写的都是现实生活。在文学史上黑贝尔是短篇故事的大师，他在作品中把启蒙思想、浪漫主义和现实主义融合在一起。他是德国文学史上第一个拥有广泛读者的方言诗人，同时也是短篇故事这一文学样式的奠基人。

德国文学自启蒙运动后进入了又一个繁荣时期。在18～19世纪之交，不仅出现了歌德与席勒这样的古典文学作家和本节中所介绍的民主作家，同时还出现了浪漫主义文学运动。歌德与席勒的作品，特别是后期作品，是富有浪漫主义色彩的。作为一种创作方法，浪漫主义显然是他们能够接受并加以运用的，但歌

德与席勒却与作为德国文学流派的浪漫主义没有任何瓜葛。下一章我们将介绍德国浪漫主义文学，它的兴衰年代相当于歌德的晚年，更精确地说，相当于从歌德、席勒结交到歌德去世。因此，德国的浪漫主义文学运动是与德国文学的古典时期同时存在和并行发展的。

第五章

德国浪漫主义文学

第一节　德国浪漫主义文学概述

德国的浪漫主义文学形成并发展于1798～1830年间，在时间上大体和欧洲其他国家的浪漫主义文学运动平行。德国的浪漫主义文学运动形成于法国大革命之后，鼎盛于拿破仑在法国执政、占领德国一部分领土和拿破仑失败后的欧洲封建复辟时期，衰落于1830年法国七月革命推翻复辟的波旁王朝之时。因此，德国的浪漫主义文学运动的兴衰实际上沿着这样一个历史轨迹，即兴起于欧洲资产阶级革命之后，鼎盛于欧洲封建复辟时期，衰落于封建复辟的结束时期。可见，德国浪漫主义文学的兴衰跟拿破仑的兴衰、欧洲资本主义力量和封建复辟势力的斗争及其结局都有着密切的联系。

一般说来，法国大革命后全欧性的浪漫主义文学运动反映了人们对于革命后的现实普遍不满和失望。这种不满和失望来自不同的阶级和阶层。贵族阶级对革命恐惧和反对是完全可以理解的。然而德国的资产阶级对法国革命也是一开始欢呼，后来就迅速转向反对。这主要是因为德国资产阶级生性软弱的缘故。德国资产阶级的软弱性植根于经济上的软弱性，经济上的

软弱性又植根于它的四分五裂。德国资产阶级在政治上的软弱性使它没有推翻封建贵族阶级的要求，同时也没有推翻封建贵族阶级的力量，法国大革命显示出来的人民群众的力量又使软弱的德国资产阶级非常惊恐。从本质上说，它害怕人民的力量实远胜于害怕贵族。这正是当时不少德国知识分子对法国革命由欢呼迅速转变为反对和恐惧的原因。当然，革命后的现实并没有成为革命前启蒙运动提出的“理性的王国”，这同样使人们感到失望。德国资产阶级和贵族阶级对法国革命的态度明显地反映在德国这一时期的文学中。

德国的浪漫主义文学运动(特别是它的前期)，在政治上带有比较浓厚的反对法国资产阶级革命和反对拿破仑的色彩。德国的浪漫主义者反对拿破仑占领德国莱茵地区，也反对拿破仑在这个地区进行的资本主义改革。因此德国浪漫主义文学运动既有反对法国资产阶级革命的倾向，又有反对异族占领的爱国主义色彩。德国浪漫主义者对拿破仑在莱茵地区的变革表示反感，因为变革带来了动乱和对旧事物的摧毁，而德国浪漫主义者普遍渴望的不是变革而是宁静，他们的理想世界是宗教改革前的中世纪欧洲，他们用理想化了的中世纪欧洲与当时动荡的欧洲现实作对比，可见德国浪漫主义有浓厚的复古倾向。

启蒙运动提倡理性和教育，提倡文艺反映现实生活，浪漫主义则相反。德国的浪漫主义者认为，现实生活如此之丑，如此不和谐，如此混乱和庸俗……高尚的文艺不应去描写这外部世界。他们认为文艺的目的并不在于反映外在的现实，而在于写内在的世界——心灵的世界，写内心的追求和理想，这追求和理想又是在恶劣的现世无法实现的。不过，他们并不知道具体的理想世界是什么，有的浪漫主义者连塑造一个幻想世界的想象力都并不具备，于是只能用一个象征物——“蓝色花”来代替他们的想象。因此，他们的内心追求和理想不免带有浓厚的神秘主义色彩。有的德国浪漫主义作家在蔑视现实之余，提

出了一个理想世界，不过，在德国，由于德国资产阶级的不成熟，所以德国的现实不能使德国的浪漫主义者想象出一个具有现实性的理想，而只能是一个浪漫主义的幻想，他们用这样一个幻想世界来对比现实世界。

德国的浪漫主义者嫌恶资本主义现实和反对异族占领，在一定程度上具有积极意义。可是他们在反对现实、嫌恶市侩、嫌恶功利观念时却走向另一极端，即提倡懒散(如F·施莱格尔)，提倡去当无所用心的“废物”(如艾辛多夫)，提倡无目的性和象征性的追求(如诺瓦利斯和他的“蓝色花”)。德国浪漫主义的这些主张和他们的创作实践同样具有两面性。他们反对异族占领的爱国热忱导致他们去整理“国故”，发掘民族文化，培养德国人民的民族感情。因此，德国浪漫主义文学运动在政治上和客观效果上很像德国的民族解放战争（即反拿破仑战争)。从民族感情上来说，反拿破仑战争具有反对异族压迫和掠夺的爱国主义性质，但同时这场战争又为维护和恢复封建秩序效了力，在客观上巩固了德国的封建秩序。所以在拿破仑失败后，欧洲进入了复辟时期。德国的浪漫主义文学运动客观上也具有这样的双重性，这体现在德国浪漫主义者的作品中（有反资本主义现实的色彩、爱国主义的倾向等)，也表现在他们的政治态度和作品的客观效果上(例如，F·施莱格尔后来做了梅特涅政府的外交官，诺瓦利斯的著作成了复辟时期德国警察宪兵人手一册的必读书)。

其次，我们必须指出德国浪漫主义文学家的宗教态度。对于宗教的狂热和虔敬也许是德国浪漫主义者的普遍特征，尤其是早期浪漫主义者。他们大多把宗教改革前基督教统一的欧洲看成是理想世界。他们主张用基督教思想统一人的意识，认为宗教改革带来了自由思想，而自由思想又带来了社会动荡。德国浪漫主义者的创作反映了他们的宗教虔诚和对“彼岸”、“来世”的追求。他们的宗教狂热跟他们的政治态度在一定程度上

是有内在联系的。因为宗教从本质上说是封建社会的精神支柱，政治上的反资本主义改革和宗教上的虔敬狂热在当时有着统一性。

第三，我们必须指出德国浪漫主义在文艺创作上表现出来的蔑视传统的创新精神。他们的创新有功也有过，“功”者成绩，比如霍夫曼的艺术表现手法，“过”者“过分”，浪漫主义者的部分作品企图打破各种文艺体裁的界限(如诗、小说、论文……)，过分违背了美学欣赏的传统性。当时这些浪漫主义者自认他们的作品曲高和寡，可是历史是最好的鉴定人和裁判者，德国浪漫主义者的不少作品失去了生命力，便是他们创新“过分”的证明。下面诸节在介绍具体作家时还要对他们的理论和作品进行评述。

德国浪漫主义文学(理论主张和创作实践)和当时的德国唯心主义哲学不无联系。德国的文学自18世纪以来多半都受到哲学思潮的影响。哲学和文学同属上层建筑，它们都由经济基础决定，因此按其本质来说具有共同性。文学家往往自觉或不自觉地受到当时哲学思潮的影响。

德国哲学史上的第一个大哲学家是莱布尼兹，他的理性主义经过沃尔夫的介绍和系统化，对18世纪的启蒙运动颇有影响，接着便是18与19世纪之交的康德、费希特和谢林的唯心主义哲学对浪漫主义文学的影响，再接下去是叔本华哲学和尼采哲学对19世纪下叶和20世纪初德国文学的影响。马克思主义哲学对德国文学的影响虽在19世纪中叶已经出现，但更主要的影响则发生在20世纪二十年代之后。

一般认为康德哲学为德国浪漫主义理论和创作奠定了哲学基础。浪漫主义文学的总倾向是重主观和重自我，浪漫主义从主观和自我出发，主张天才、主观创造、幻想、梦想、不受束缚、自由奔放……(当然，这些主张无疑都包含着对现实的憎恨和不满)。康德和费希特的主观唯心主义哲学也以主观和自我为

出发点。康德哲学以研究人的主观意识为对象，而不是以客观存在为对象，因此浪漫主义文学的主张和康德哲学是符合的，和康德的美学见解也是一致的，例如康德认为想象力可以在艺术中创造出“超越自然的东西”，反对艺术的呆板摸仿等等。

德国浪漫主义文学的神秘主义倾向也和康德哲学有一定的联系。康德哲学主要研究人的认识能力，康德认为人只能按每个人自己的感觉和经验来认识世界，因此人的认识能力是有限度的，它只能认识到“现象”世界，至于那本质世界，即康德所说的“物自体”世界，则是不可认识的。那不可认识的“物自体”，康德认为是信仰的地盘。康德的不可知论不仅给宗教也给宿命论和神秘主义留下了地盘。

德国的浪漫主义追求所谓“无限”和“永恒”，这和康德哲学也有一定的联系。康德认为“现象”(可认识的世界)是相对的、有限的，只有“物自体”(不可认识的世界)才是绝对的、完整的，人的理性应追求的便是“物自体”这个“无限”。为此，浪漫主义反对文艺反映(摸仿)现实，因为那只是非本质世界，文艺应写人的内心对“无限”的渴望。所以施莱格尔说，新的文艺应从对“无限”的渴求中产生，诺瓦利斯则认为诗便是一切，诗创造人生。

费希特和谢林继承了康德的唯心主义哲学，而且比康德走得更远，他们更强调自我和主观。这两位著名哲学家自己也是德国浪漫主义文学运动的参加者。费希特哲学的基本出发点便是“自我”：世上万物均由“自我”推演出来，一切都依赖“自我”。而客观世界便是费希特所说的“非我”，这个“非我”又是“自我”创造的，“自我”产生“非我”，“主观”产生“客观”，思想决定存在，精神产生物质——这就是费希特的全部哲学。这种“自我”决定一切、意识决定存在的论点和德国浪漫主义文学的随心所欲，天马行空，说到哪里就是哪里，打破一切形式界限，强调自我梦幻，所想的便是现实的，表现

自我等主张和实践是十分吻合的。

谢林则创立所谓“同一哲学”。他认为事物如能被认识，则必须主体和客体绝对同一，这就意味着思维和存在、物质和精神、主体和客体之间的无差别境界，这就是所谓“绝对”。谢林从“绝对同一”出发，断言精神(思想)是可见的物质（自然),物质(自然)是可见的精神(思想)。“同一哲学”也成了德国浪漫主义强调自我、把幻想当现实的理论根据。

德国的浪漫主义作为一个文学运动并不是突然产生的，它的崇尚感情、强调自我、不受约束等主张可追溯到哈曼、赫尔德、卢梭和狂飙突进运动，只是到了浪漫主义时代，对于自我的强调发展到了顶峰，以致到了变态的地步。

18世纪末到19世纪20、30年代，盛行于欧洲和德国文坛的浪漫主义文学运动在政治上并不是统一的，这表现在浪漫主义者的不同政治态度上，也反映在他们的作品所写的不同的理想和思想倾向中。但是，在创作上，在艺术表现手法上，他们却有着一些相同的特点。比如都注重个人感情的强烈抒发，注重描写个人印象和理想、幻想，突出自我。他们的主人公往往喜欢发表议论及抒写客观事物给他们个人的主观感受，注重描写大自然的美丽，以及这种美丽的大自然给予主人公的强烈印象。浪漫主义者通过写大自然的美以反衬现实的丑，把大自然作为自己精神上的寄托。这些特点显然受卢梭的作品和主张及狂飙突进运动的影响，因此我们不妨说卢梭和狂飙突进运动是欧洲浪漫主义最早的先驱。此外，浪漫主义者都对民间文学和民间题材表现出浓厚的兴趣。

由于浪漫主义者注重描写个人主观感受，注重抒写感情和个人印象，因此运用的文学样式以诗歌为主，因为诗歌是最能反映浪漫主义特点的文学样式，其次是小说，最少运用的是戏剧。

正因为浪漫主义在艺术表现手法上有共同之处，因此一般

把浪漫主义作为一个统一的文学运动、文学思潮，即认为浪漫主义就是提倡主观感情，反对启蒙运动之崇尚理性，提倡形式自由，反对古典主义的戒律……这仅是看到外在的形式。从浪漫主义文学的内容来分析，不论在欧洲或德国，却是并不统一的，是因人而异的。

有的德国浪漫主义作家的作品反映了软弱的德国资产阶级对革命的恐惧，妄图用梦幻代替斗争(如E·T·A·霍夫曼的作品)。有的浪漫主义作家则希望回到中古，不能不说是希望复辟倒退(如诺瓦利斯和施莱格尔的作品)。

总的说来，德国的浪漫主义文学不论在思想倾向或艺术成就上都比不上同时期法国或英国的浪漫主义文学。在法国有雨果、贝朗瑞，在英国有拜伦、雪莱、济慈等，在德国却没有产生一个与他们齐名的浪漫主义作家。

但德国浪漫主义在创作上也有不少成就，特别是后来的柏林浪漫派和士瓦本浪漫派。此外，德国的浪漫派文学家做了不少具体的有积极意义的工作。这些工作主要是：浪漫派作家整理“国故”，发掘中古德国文学。浪漫主义作家对中古十分向往，连他们的作品背景也喜欢取自中古。他们作品的主人公往往是音乐家、画家、诗人，这些人爱好漫游，爱好大自然，“超凡脱俗”，是浪漫派作家心目中的所谓“热情人”。其次，他们整理了民间文学，如民间童话(格林兄弟)，民间故事（格勒斯)，搜集民歌，如海德堡浪漫派的阿尔尼姆和布伦塔诺合编的著名民歌集《儿童的奇异号角》，整理古代神话传说，如施瓦普编写的有关古代希腊罗马的神话等。此外，德国浪漫主义文学家还积极介绍外国文艺，如施莱格尔翻译莎士比亚，蒂克翻译《堂吉诃德》等，这些都是德国浪漫主义作家的具体贡献。

德国的浪漫派作家在艺术上也有一定的成就，这方面主要是指E·T·A·霍夫曼的艺术表现手法。霍夫曼喜欢用奇特的梦幻手法、象征手法，这些表现手法一直影响到俄国的果戈里、

法国的巴尔扎克和奥地利现代作家卡夫卡。其次，一部分浪漫派诗歌质朴的语言，尤其是后期浪漫主义诗歌的民歌风格对后世产生了影响。19世纪的浪漫主义运动还波及到其他文艺领域，特别明显地表现在音乐领域，像韦伯、舒伯特及后来的瓦格纳等都是著名的浪漫派音乐家，只不过音乐上的浪漫派并没有表现出文学上浪漫派的复杂性。

第二节　耶拿浪漫派和海德堡浪漫派

文学史上的流派斗争往往通过文学家结社、成立组织、发表文学主张和宣言、筹办杂志发表自己的著作等文学活动体现出来。

从时间上分析，浪漫主义作为文学运动最早形成于德国。德国浪漫派在18世纪末开始形成，到了1798年浪漫派在耶拿城合办了一个文艺刊物，刊物的名字叫《雅典娜神庙》，杂志在耶拿城出版，因此文学史上称他们为耶拿浪漫派或早期浪漫派。《雅典娜神庙》是德国浪漫主义文学家发表文学主张和创作的场所。杂志由施莱格尔兄弟领导，发行时间约三年(1798～1800)。除了施莱格尔兄弟两人之外，这一派的主要成员还有诺瓦利斯、蒂克以及哲学家谢林、施莱马赫和费希特等人。他们对于法国大革命的态度大抵从一开始的欢欣鼓舞迅速转变到竭力反对。

在介绍耶拿浪漫派之前，还必须首先介绍一个对日后德国浪漫主义文学有巨大影响、在时间上又先于耶拿浪漫派的作家瓦肯洛德(Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773～1798)。

瓦肯洛德是柏林一位司法顾问的儿子，中学时代便与蒂克交友，后来在格丁根等地读法律，却热心钻研中古文化。他曾与蒂克一起到纽伦堡欣赏中古德国大城市的美丽。瓦肯洛德对

温克尔曼只看见古希腊艺术之美而无视自己祖国的文化这一点不以为然。他说，真正的艺术不只是产生于意大利的天空下，也产生于哥特式的拱门和尖塔下（指德国）。他针对德国古典文学崇尚古代希腊罗马，强调了中古德国艺术和民间文艺的价值与优美。就此而论，瓦肯洛德是重视民间文学和面向中古德国文化的德国浪漫主义的先驱，并对德国浪漫主义的美学见解产生了巨大的影响。

瓦肯洛德一生短促，只活了短短的25岁，他生前发表的唯一著作是有蒂克参加但以他为主的小说《一个爱好艺术的僧侣的心曲倾诉》(Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, 1796)。这部作品与其说是小说，还不如说是一部散文式的艺术评论更恰当。它写一个僧侣在修道院的孤独生活中对中古文化艺术，特别是对绘画、音乐的见解。全书采用断片式的故事、艺术史论文、书信以及对一些杰出绘画所作的颂诗等形式表达这位僧侣的艺术鉴赏和评论。作者在评论中世纪德国文化艺术时尤其赞赏中古德国文化所表达的宗教内容，他认为艺术和宗教应该一致，艺术家和宗教信仰应该统一。瓦肯洛德的这一见解对德国浪漫主义文学突出宗教、宣扬宗教的内容同样有巨大影响。作者在书中栩栩如生地描写了拉斐尔、达·芬奇和丢勒的绘画杰作。瓦肯洛德认为，这些中世纪艺术中蕴藏着人类的爱和宽容谅解精神，这种精神又是在全能的造物主感召下产生的，作者认为中世纪艺术的价值就在于它的宗教精神。瓦肯洛德对艺术像对宗教一样崇敬，因为他把艺术和宗教完全一致化了。他把自然和艺术看作是两种充满了奇妙力量的语言。全书最后描绘了一个音乐家的生活，艺术在这位音乐家的心灵中占有崇高的地位，可是他却不能使艺术在世界上产生像他心中所具有的崇高地位。

歌德对瓦肯洛德把艺术和宗教、艺术家和宗教信仰一致化的见解是反感的，歌德曾嘲讽地写道，"一些僧侣是艺术家，

因此所有的艺术家都必须是僧侣！”

《一个爱好艺术的僧侣的心曲倾诉》无论从内容还是形式上（例如多种文学样式打破界限，交织在一起）都对前后期浪漫主义者有极大影响，几乎是给他们的理论和创作定了一个基调。

瓦肯洛德的其他著作还有《关于艺术的幻想》（Phantasie über die Kunst, 1799），后来也由蒂克整理出版。

耶拿浪漫派的主将弗·施莱格尔（Friedrich von Schlegel, 1772～1829）在创作上并无出色的成就，他主要是一个理论家，他的文艺理论完全是在费希特的主观唯心主义哲学的影响之下形成的。弗·施莱格尔一开始对法国大革命也表示欢迎，但后来罗伯斯庇尔的雅各宾党专政后，他就竭力反对法国革命了。弗·施莱格尔在《雅典娜神庙》上发表了许多“断片”，这些“断片”形成为德国浪漫主义的纲领或理论基石。弗·施莱格尔认为文学的功能不在于启蒙教育，不在于描写现实。他认为现实尤如“散文”，只有幻想才是“诗”，所以文学应该写幻想而不是现实。他又认为新的文艺应该从对“无限”的渴求中产生。此外，弗·施莱格尔提倡“浪漫主义讽刺”。所谓“浪漫主义讽刺”的意思是：诗人可以自由地幻想，自由地描写对一个目的的渴望，在尽情地描写之后，诗人再痛苦地粉碎、破坏自己创造的幻想世界。这一主观幻想世界的幻灭是诗人对自己的一个嘲讽，但是诗人已经浪漫主义地描绘过自己的渴望了，所以叫“浪漫主义讽刺”。它的目的同样在于表示对现实的不满，讽刺自己在现实中幻想出来的浪漫主义渴望。《断片》第116条是经常为文学史家所引证的，因为这段1798年写下的话很说明耶拿浪漫派的创作纲领、艺术特色和文学主张。他这样写道：“浪漫文艺是一种永远变化中的包罗一切的文艺。它的职责不仅是把文艺中一切划分开的种类联合起来，使文艺和哲学与辩证术相接触，它要把并且应该把诗和散文、独创性和批评、艺术的诗和天然的诗时而搀和，时而融化，使诗成为生动的、有

社会性的，使生活和社会成为诗的……只有它是无限的，正如它是自由的一样；它的第一条法则，是诗人的为所欲为、不能忍受任何约束的法则。”

这里至少包含如下几点内容：(1)文学样式应该加以混合，(2)充分幻想，(3)艺术要诗化生活，(4)随心所欲，自由无限。

在这种文艺理论指导下的创作难免杂乱无章，浪漫主义的创作也证实了这一点。在蒂克、诺瓦利斯、施莱格尔等人的文艺作品中，常常是一段散文叙述后夹杂着一段诗，接着是主人公的哲学思考，“夹叙夹议”，使小说不再像小说，不再像诗，也不再像哲学讲义，总之是随心所欲，为所欲为……因为诗人“不能忍受任何约束的法则”。

弗·施莱格尔未完成的小说《路清德》(Lucinde)实践了他自己的理论。这是一部艺术上完全失败的作品。它是形式的大杂烩，有书信、对话、长段抒情诗、编年纪事、短篇小故事、讨论……也是内容的大杂烩。小说的外在情节写路清德和画家尤利乌斯的爱情故事，但主要是通过他们两个人的对话发表了作者对许多问题的见解，尤其是对爱情的见解。施莱格尔认为爱情同样应是对“无限”的追求，爱情不应该“有限”（不应该有范围，不应受约束），他反对传统婚姻，赞美男女“自由结合”的爱情欢乐，反对法律、传统见解对婚姻的限制，提倡性爱自由。这一主张虽有反对封建婚姻和虚伪婚姻的意义，但不免走得太远，其结果不是什么精神解放，只不过是纵欲而已，还把放荡加以诗化。我们不妨称这是婚姻、恋爱上的“浪漫主义”。这一“自由结合”和“无限”婚姻的主张当时受到普遍的指责，作者的婚姻、道德见解被认为是有害风化、伤风败俗的。此外，作者在书中还崇拜懒散、无所用心。这些观点不能不说是反映了没落阶级的意识和心理。在拿破仑战争后，弗·施莱格尔做了梅特涅的外交官，成为“神圣同盟”的思想家之一。弗·施莱格尔的小说今天只有供文学史家们研究的资

料上的价值。必须顺便提一笔：弗·施莱格尔是德国著名的梵文学者，是德国梵文研究的奠基人。德国研究梵文的良好历史得归功于弗·施莱格尔的研究。此外，弗·施莱格尔还是比较语言学的开拓者。

奥·施莱格尔（August Wilhelm von Schlegel, 1767～1845）是弗·施莱格尔的哥哥，耶拿浪漫派的组织者，他的妻子本来是一个医生之妻，后与他结婚，可是这位才女后来却爱上了哲学家谢林，奥·施莱格尔欣然解除婚约，但此后仍一直和她以及谢林友好交往。施莱格尔是一位学者，一位出色的翻译家。莎士比亚的30多部戏剧他译了17部。此外他还译了西班牙戏剧家卡尔德隆的作品，译了但丁、彼特拉克、塔索等人的著作。奥·施莱格尔是德国用诗体译莎士比亚的第一人，他的译作至今尚为人称道。关于奥·施莱格尔还必须提到他和法国作家斯塔尔夫人的关系。施莱格尔曾与斯塔尔夫人作过许多旅行。斯塔尔夫人因反对拿破仑而被拿破仑逐出法国。她流亡到德国后，结识了施莱格尔。他们两人思想一致，趣味相投。在施莱格尔的影响下，斯塔尔夫人写了《论德意志》。这是一本完全按照奥·施莱格尔的观点从文学、哲学、宗教等方面美化封建落后的德国的小册子。后来海涅写了《论德国宗教和哲学的历史》和《论浪漫派》，这两本书的创作动机就是反驳斯塔尔夫人的这本著作。海涅的《论浪漫派》至今仍是一本对德国浪漫派评价公允的著作。

施莱格尔兄弟是理论家。耶拿派的创作实践者是诺瓦利斯和蒂克。诺瓦利斯（Novalis, 1772～1801）的作品很能体现出德国早期浪漫主义的特色。海涅批评他的诗艺“实际上是一种疾病”。他又说，判断他们的作品“不是批评家的事，而是医生的事”。诺瓦利斯是中古德国积极的美化者和天主教的鼓吹者。他本名弗里得利希·封·哈登珀尔克（Friedrich von Hardenberg），诺瓦利斯乃是他的笔名。诺瓦利斯出身贵族，有写作才能，原来学习法律，后专事采矿和地质学研究，同时还钻研

数学和其他自然科学。他的职称是采矿工程师，只有在写作时，他才是“诺瓦利斯”。诺瓦利斯曾与一个贵族小姐——13岁的索菲·封·寇恩订婚，两年后，这位女子因肺病夭折，这对诺瓦利斯是很大的精神刺激。自此之后他也希望早日抵达“彼岸”世界，他要把他对爱的痛苦转变为对死的渴望，因为他认为死亡才是对现世痛苦生活的解脱，死亡才能给他带来他与索菲永恒的结合。他认为死亡是“无限”，尘世生活是“有限”，是达到死亡的过渡，认为生命是死亡的开始，死亡才是归宿。人生是对永远无法达到的理想的追求。

诺瓦利斯主要是诗人。诺瓦利斯认为：诗不反映人生，诗创造人生，诗便是一切。他的代表作有散文诗集《夜的颂歌》(Hymne an die Nacht, 1800)，未完成的长篇小说《亨利希·封·奥弗特丁根》(Heinrich von Ofterdingen, 1802)。这部小说到作者死后才出版，此外还有一篇重要的政论《基督教还是欧罗巴》(Die Christenheit oder Europa, 1826)。这篇论文竭力反对自由思想，认为宗教应成为国家的基础，宗教改革前中世纪宗教的统一和基督教的欧洲应该恢复。诺瓦利斯反对新教，因为新教带来了自由思想，自由思想又使世界分裂，带来动荡。诺瓦利斯说，浪漫主义文学运动应帮助基督教向当今革命中的欧罗巴作斗争，他提出宗法制度的中古世界才是理想社会。诺瓦利斯的悲剧正在于把并不理想的中世纪理想化。由于这篇文章露骨地歌颂基督教，要求恢复中世纪的教会权威和维护封建秩序，因此它在神圣同盟的欧洲封建复辟时期成了欧洲各国反动警察及狱吏人人必读的小册子。

诗集《夜的颂歌》是歌颂死亡、美化黑夜的著作。作者歌颂黑夜，因为黑夜带来宁静，才见不到世俗的奔波，因为黑夜里才有和谐，黑夜才是真正人的时间。诺瓦利斯在他的另一部包含各种荒唐思想的《断片》(Fragmente)中就说过：“死亡是我们生活的浪漫化原则。”《夜的颂歌》原是纪念他已故的爱人索

非的，表达作者对她的怀念。他在诗集中说，夜是无限的象征，夜是生活的基本要素，是黑夜产生了白昼，在死亡中显示出永生。诗集的中心思想是歌颂死亡。它叫人脱离时代，脱离生活，是一部使人思想颓废的作品。

未完成的长篇《亨利希·封·奥弗特丁根》分上下两部，上部《期待》(Die Erwartung)，下部《完成》(Die Erfüllung)，但下部《完成》并未完成。像许多德国浪漫派作家一样，诺瓦利斯也喜欢选择诗人、艺术家作小说的主人公，喜欢以他们美化过的中古作为小说的时代背景。这部小说描写了一个叫亨利希·封·奥弗特丁根的行吟诗人的成长过程，写了他的漫游（这也是浪漫主义作家爱写的内容）、追求和渴望。小说的时代背景是13世纪的史陶芬王朝，小说的内容和形式都是"永远变化中的"，"包罗一切"的，虽然它既有诗，又有哲学，但没有动人的情节，是一部令人乏味的作品。主人公亨利希从小生性忧郁，母亲为驱散儿子的忧郁，便和几个商人一起从故乡爱森纳赫出发旅行到奥格斯堡去找亨利希的外祖父。这次旅行打开了亨利希的视野，使他了解了经商，了解了十字军"东征"，并与商人们讨论各种问题。在奥格斯堡他结识了一个名叫克林斯奥尔的诗人，做了他的学生，并与他的女儿玛蒂尔德结了婚。不久，爱人在水中淹死，他悲不自胜，离开了奥格斯堡。青年诗人亨利希曾做过一个梦，梦里看见了一朵蓝色花，这朵蓝色花便成了他的神秘追求和憧憬的象征，也成了现实的本质的象征。蓝色表示遥远的天际，蓝色花表示极遥远的理想。这蓝色花后来也成为浪漫派永远无法追求到的一个神秘象征物，一个能使人获得内心平静的遥远的地方。小说中，诺瓦利斯把13世纪的古德国描绘成诗一般的世界，牧歌田园式的理想世界，无冲突的世界，这显然违背了历史的真实性。这部小说不仅在文学样式上实践了施莱格尔的理论，包含了一切文学样式，内容上也包罗一切，是一部神秘思想的大杂烩。书中写了许多无法

理解的象征，而蓝色花是最大的象征。作者还描写了许多梦幻。小说的主旨在于美化中古，歌颂宗教，宣扬神秘主义，反对启蒙哲学。作者自己说，他的这部小说目的在于反对歌德的《威廉·迈斯特》的思想，虽然小说在形式上却是在模仿《威廉·迈斯特》。迈斯特在生活和实践中最后追求到了他的理想，诺瓦利斯认为迈斯特实现世俗目标的理想根本不是理想，奥弗特丁根一直追求的"蓝色花"才是无限的理想。可见，歌德歌颂生活，诺瓦利斯则认为现世生活毫无意义，歌德务实际，面向生活，诺瓦利斯则追求冥想，面向过去。

耶拿浪漫派在创作上有成就的应推蒂克（Ludwig Tieck，1773～1853）。他与瓦肯洛德是同学。早年在柏林曾与启蒙运动成员尼可莱等交往，后与耶拿派接触，并成为耶拿派的一员主将。蒂克的创作道路漫长，晚年也写过有现实主义倾向的小说。蒂克创作甚丰，计有28卷著作，但至今多数只能作文学史家们的研究资料。蒂克写过诗歌、戏剧、小说等，但有价值的是他的童话。他的童话使他成为近代艺术童话的奠基人。此外，蒂克还是《堂吉诃德》的德译者。由于蒂克寿命较长，歌德死后，他几乎成了德国文坛的中心人物，晚辈作家如豪夫、赫勃尔、路德维希等都拿自己的作品去请他评论，以至于当时有的评论家把他推崇为比歌德还伟大的德国作家，这自然褒奖过分了。

蒂克早年发表过长篇《威廉·洛弗尔》（William Lovell，1795～1796）。小说的主人公洛弗尔是蒂克同时代的英国人，当时英国的资本主义关系最为发达。按蒂克的看法，资本主义的自由思想、个性解放导致了洛弗尔的杀人、精神堕落（他行凶做了强盗）和生活放荡（他诱奸了少女）……作者认为资本主义自由思想的结果导致了人的极端自私，而自由思想、个性解放又是启蒙运动的后果。

长篇小说《弗兰茨·斯泰恩巴德的漫游》（Franz Sternbalds Wanderungen，1798）是蒂克和瓦肯洛德共同构思的，由蒂克执

笔，小说并未完成。这本小说的主题和瓦肯洛德的《心曲倾诉》有共同之处。小说叙述15世纪一个富于幻想的青年画家漫游的故事。斯泰恩巴德是丢勒的学生，为了完善他的画艺，他告别丢勒，离开纽伦堡，前往尼德兰和意大利。全书描写画家一路上的见闻和他与各阶层人的接触，还写了他学画和爱情上的经历。小说写得最好的部分是作者对大自然景物的描绘。蒂克把大自然写得寂寞阴森，使人想起德国浪漫主义绘画大师卡·达·弗里德利希的风景画。小说的主旨在于介绍浪漫主义的艺术观(对"无限"的渴望)。全书在情节结构上虽模仿歌德的《迈斯特的学习时代》，但蒂克的小说中写的漫游并不像迈斯特的漫游。迈斯特通过外在的漫游经历使内心得到发展，而斯泰恩巴德只是为漫游而漫游，漫游就是目的。小说由松散的片断、插曲构成，夹以自然描绘、诗歌和作者的艺术见解。小说发表后，施莱格尔极为推崇，但歌德却嗤之以鼻，斥之为"空洞无物"。

童话这一形式最能表现浪漫派所钟爱的幻想和梦境。1797年蒂克出版了《民间童话》(Volksmärchen)，其中既有根据古代德国的民间故事改写的童话，也有蒂克自己创作的作品。蒂克的主要成就是他的艺术童话，其中最为有名的是他的《金发的艾克贝尔特》(Der blonde Eckbert, 1797)。一般的童话往往通过超凡的神力，使主人公最后得到幸福。梯克的这篇童话却是主人公在自己制造的冥想中不能自拔，最后造成了悲剧。骑士艾克贝尔特的妻子叫蓓尔塔，他们生活在寂静的哈尔茨山的城堡里。一天，蓓尔塔向她丈夫的好友瓦尔特叙述她儿童时代的经历：蓓尔塔出身贫穷，当她还是一个小姑娘的时候，就逃出自己父母的家，试图在世上寻找幸福。她在一座森林里迷了路，在林中遇见了一个老太婆，这位老太婆与一只会说话的鸟和一只小狗共同生活在林中的一间小屋里。那只鸟每天生一个蛋，这个蛋不是珍珠便是钻石。蓓尔塔在林中被这位老太婆收容。几年之后，她乘老太婆不在家，竟偷偷地盗走老太婆的珍珠宝

贝和那只会下蛋会说话的鸟儿逃跑了。那只会说话的鸟自从离开林中小屋后，成天唱着一只叫《林中寂寞》的歌，小鸟用这首歌表示对林中静寂生活的怀念，希望不要到尘世的喧嚣中来。这歌声折磨着蓓尔塔的心，使她后来不能忍受，最终便把小鸟勒死。之后，她便遇到了艾克贝尔特，并与他结了婚。蓓尔塔在叙述故事时一直想不起老太婆家那小狗的名字，当她讲完故事的时候，她丈夫的朋友瓦尔特却说出了那小狗的名字。这使蓓尔塔十分恐惧。她不知道她生活中最秘密的事情怎么会让一个陌生人知道了。自此之后，她一直感到似乎有人 在 追 踪 她。她带着恐惧惶惶不可终日，终于生了大病。丈夫艾克贝尔特认为妻子的疾病全是瓦尔特引起的，于是便杀死了瓦尔特，以此安慰妻子，让她知道，了解她过去秘密的人已经死亡，她可以摆脱心里的重负了。可是等艾克贝尔特杀死瓦尔特回家时，蓓尔塔已经死亡。艾克贝尔特孤寂地生活在城堡里，后来他认识了一个名叫胡戈的青年骑士，竟发现他与已死的瓦尔特十分相像。艾克贝尔特离开了自己的城堡，在林中迷了路，他向一个农民问路，发现那农民也与瓦尔特几乎一模一样。最后他在林中竟遇到了收容过蓓尔塔的老太婆，她依然生活在当年蓓尔塔出逃的小屋里，仍然和那只已经复活了的小鸟及小狗生活在一起。老妪最终告诉艾克贝尔特，正是她变成了青年骑士胡戈，也正是她变成了瓦尔特，并且告诉艾克贝尔特，蓓尔塔不是别人，而是他儿童时代就分离的妹妹，也就是说他娶了自己的妹妹为妻。听见这一不幸的消息，艾克贝尔特亦发狂而死。

这篇童话的用意不在于杀人者自有天报应，即恶有恶报。这篇童话的主旨在于提倡、赞美与世隔绝的“林中静寂”，认为这样的林中静寂才是幸福。蓓尔塔抛弃这样的幸福，盗走珍宝，独自到世上寻求尘世幸福，最终却为自己制造了毁灭。作者认为人在尘世里是盲目的，所以她才会与自己的哥哥结婚。童话还鼓吹人在命运面前无能为力，人只能听天由命。那老太婆就

代表世上的神秘力量，是她在观察一切，安排一切。这篇童话因其语言优美和气氛渲染、风景描写出色，至今仍为人阅读。

蒂克的另一个较著名的作品是三幕童话剧《穿靴子的猫》(Der gestiefelte Kater,1797)，此剧最初也收录在他编的《民间童话》中。这是一出剧中之剧，舞台上呈现的是台上有台，台上之台正在演一出叫做《穿靴子的猫》的戏。台上的观众一面看台上之台演戏，一面评论演出。《穿靴子的猫》的故事是说：有一家农民家庭，父亲死了，他留下的遗产是一匹马、一头牛和一只猫。兄弟三人中老大要了马，二弟要了牛，小兄弟名叫高特利普，只能要那只猫。那只猫很有同情心。它对高特利普说，只要给它买一双靴子穿，它一定帮他得到幸福，甚至帮他获得国王的土地。于是高特利普用了他最后的一点钱，为这只猫买了一双靴子，而这只猫最后也运用它的智慧，施展了许多诡计，使高特利普获得了邻国国王的一片土地。猫儿还叫高特利普冒充伯爵，使他不仅受到昏庸国王的恩宠，国王还把女儿也嫁给了他，这只猫也成了宫中大臣。这出喜剧不无现实主义因素，蒂克通过国王的形象嘲笑了当时四分五裂的德意志小国诸侯的昏庸与愚蠢。这篇作品使蒂克获得很大的声誉。作品的形式十分特殊，当台上之台演戏时，台上的观众各自评论，但观众之间的意见有分歧，竟因此引起争执。最后连作者自己也不得不上台平息他们的争论，蒂克由此批评了当时市民观众水平的低下。

浪漫主义运动衰落时，蒂克已到了晚年。晚年蒂克创作了不少中短篇历史小说，其中不乏英国历史小说家华尔特·司各特的影响。此外他还创作了几十篇中篇小说，其中最著名的是《生活的丰足》(Des Lebens Ueberfluß)，小说叙述一对自由相爱的青年男女，因门第不当，家长不容，因而生活在贫困中，但他们相依为命，感到幸福，最后家长悔恨，这对青年终于生活在男方家长的田庄里。

在文学史上，蒂克还是一个中古德语文学的发掘者，此外，他对青年作家大力培植，提携后进。生前并不十分出名的克莱斯特的全集便是由蒂克整理发表的。

早期浪漫派的活动时间并不长。1805年左右，又有一批德国作家聚集在海德堡，并创办刊物《隐士报》，形成为海德堡浪漫派，它又称后期浪漫派。这一派的中心人物是阿尔尼姆(Ludwig Achim von Arnim,1781～1831)、布伦塔诺和评论家格勒斯。海德堡浪漫派与耶拿浪漫派的不同之处是，海德堡浪漫派作家较重视民间文学，重视整理"国故"，而耶拿浪漫派则更多地倾向于理论探索。此外，海德堡浪漫派在创作上比较丰富，作品语言也较抒情生动，并喜欢描写祖国山河，在政治思想上两派基本上是一致的。

海德堡浪漫派的主要领袖是阿尔尼姆。海涅在《论浪漫派》中提起阿尔尼姆时说："他不是生活的诗人，而是死亡的诗人。"这是因为在阿尔尼姆的小说中，死人都会复活变成鬼，这 鬼与人们一样活动，只是没有生命。阿尔尼姆一生创作十分丰富，他的中篇小说《埃及的依莎贝拉》(Isabella von Aegypten,1812)是他的代表作。它的情节是这样的：圣母玛利亚带着圣婴耶稣逃亡埃及，当时住在那里的是当今吉普赛人的祖先。玛利亚求人留宿时遭到拒绝。为了要吉普赛人对祖先的冷酷无情赎罪，上帝就让吉普赛人四海飘泊，浪迹天涯，不让他们有固定的住处，还让吉普赛人成为到处受人歧视的民族。后来吉普赛人常以盗马占卜为业，欧洲人可以毫无根据地诬告吉普赛人为盗贼而任意处死，对此也无人过问。依莎贝拉的父亲米歇尔是吉普赛人的酋长，被人称为埃及公爵，便是无辜地被人吊死的。后来吉普赛人把他安葬在埃及的土地上。依莎贝拉自父亲死后十分悲伤，幽居在谢尔特河畔的破屋里。一天，年轻的公爵卡尔，即后来称帝的卡尔五世，在那儿第一次遇到了这位吉普赛女郎，大公爵的形象也深深地刻在依莎贝拉的心里。有一

天，依莎贝拉从父亲被吊死的绞架下的土地里挖出了一大堆财宝，看守这份财宝的是一个叫奈波斯的精灵。依莎贝拉得到这笔意外的财宝后，就前往大公爵所在的根特城。不久。依莎贝拉的品德与美貌在根特城出名了，卡尔也终于如愿以偿地娶依莎贝拉为妻。可是精灵奈波斯也迷恋上了依莎贝拉，他出于嫉妒，试图破坏他们的婚姻。卡尔为了摆脱精灵的纠缠，就请一个老犹太人用粘土制造了一个美貌而又有女性吸引力的假依莎贝拉。精灵奈波斯便与这个没有灵魂的依莎贝拉热恋起来了。可是卡尔自已也分不清真假，竟也热恋上了假依莎贝拉。这样，真的依莎贝拉只得在城中浪游。这时，在她的面前出现了亡父的幽灵。亡父的幽灵对她说：她将和卡尔生一子，并将带领现在流浪在外的吉普赛人回埃及。亡父的这段预言终于应验了。卡尔最后从粘土做的依莎贝拉怀中解脱出来。这时，卡尔已经加冕，他决定给吉普赛人以自由，流浪的吉普赛人拥戴依莎贝拉为女王。依莎贝拉遂带领她的儿子返回埃及。

这个中篇语言优美，渲染气氛十分成功，叙述也极为生动，海涅对这些方面颇为称赞，同时，海涅又说，这篇小说充分反映出阿尔尼姆对流浪的吉普赛人的同情心。

阿尔尼姆在文学史上的重要功绩是他与布伦塔诺共同收集编写的民歌集《儿童的奇异号角》(Des Knaben Wunderhorn, Alte deutsche Lieder, 1806～1808)。这个集子是他们两人长期从德国老百姓中采风所得，有的民歌还是从极为难得的古版书籍中搜集得到的。民歌集大约收集了700首情歌、叙事谣曲、士兵之歌、流浪曲、离别歌、饮酒歌……从中古的16世纪一直搜集到阿尔尼姆和布伦塔诺的时代。这本歌集客观上继承了赫尔德搜集古代德国民歌的事业，并对后世的诗歌创作有着深远的影响。许多诗人，包括海涅在内，整个19世纪的德国诗歌创作都受到这本民歌集的影响。许多著名音乐家如舒曼、勃拉姆斯、马勒等都曾从这一民歌集中取材谱曲。民歌集中的不少民歌至今仍是

德国中小学教科书的教材，因此它们广泛流传于德国。其中著名的有《晚安，晚安》(Guten Abend, gute Nacht),《如果我是一只小鸟》(Wenn ich ein Vögelein wär'),《睡吧，小孩睡吧》(Schlaf, Kindlein schlaf),《收割者，他的名字叫死神》(Es ist ein Schnitter, der heißt Tod)等等。

这本民歌集是两人合编的(并且是献给歌德的)，但主要是阿尔尼姆的功绩，因此在布伦塔诺的全集中并未收入这部民歌集。在私人关系上，阿尔尼姆是布伦塔诺的妹夫。阿尔尼姆的妻子蓓蒂娜·封·阿尔尼姆(Bettina von Arnim, 1785～1859)也是一个文学家。她曾与歌德频繁通信，也是海德堡浪漫派的成员。《儿童的奇异号角》受到许多人的赞美，梅林在他的《德国史》里肯定德国浪漫派的成绩时，首先提到的便是这本集子，他说浪漫派诗人打开了民间诗歌珍贵的宝库。海涅也说，他对这本民歌集总赞美不够，它包含了德国人心灵最动人的精华，要了解德国人就要读这些民歌。

歌德对浪漫派作家的作品很少评论，他的一句名言是："古典的是健康的，浪漫的是病态的。"这句名言对浪漫派表现出反感。但歌德对这部民歌集却不无赞美之词，他说，哪里住着健康的人们，在他们家里的窗台旁，镜子下……就应该找到这本小书。

阿尔尼姆和布伦塔诺搜集民歌的目的是，通过它复兴中古民族文化，复兴古德国的民族精神，恢复宗法制度的传统感情。因此他们在编选时有政治倾向，如16世纪农民运动和宗教改革时流行过的政治性民歌他们并不收入，此外，他们在采风时也修改原文以适合他们自己的要求和艺术趣味。尽管如此，总的说来它仍然是一本名副其实的民歌集。

海德堡浪漫派的另一重要成员是布伦塔诺(Clemens Brentano, 1778～1842)，出身于市民阶级家庭。布伦塔诺是一个很有才能的抒情诗人，他的作品的语言极富音乐性，韵脚也十

分自然。他常能应朋友之邀，由朋友当场命题后即兴赋诗，只是他把他的诗才全用于宣传天主教了。在他的诗里我们常听见他为宣传天主教呼喊的声音。布伦塔诺的父亲是意大利商人，母亲是歌德青年时代便认识的女友。他的重要作品有宗教故事诗《花冠传奇》(Romanzen von Rosenkranz)，描写亚当的原罪如何通过玛利亚来抵偿。在他的作品中，我们看到他想在天主教中寻找内心和外在的宁静。他用诗歌歌颂天主教，进而歌颂宗法制度。除写诗外，布伦塔诺还长于写艺术童话。今天，当人们提起布伦塔诺时常联想起他的两个作品，一个是他的叙事谣曲《罗累莱》(Die Lorelay,1802)，另一个是他的中篇小说《勇敢的卡斯帕尔和美丽的安耐尔的故事》(Geschichte vom braven Kaspel und dem schönen Annerl, 1817)，这个中篇采用的是讲故事的形式。它的情节说：一次，布伦塔诺听一个老农妇讲述她的孙子卡斯帕尔的故事。卡斯帕尔从小有过分的荣誉心。有一天他的马匹和行囊被父亲和异母兄弟所盗，责任心驱使他把他的亲属交付法庭审判。他当士兵为的是获得荣誉，而今自己是盗窃犯的家属，士兵的荣誉受到损害，这又促使他在他母亲的坟边自杀，因为他不能容忍自己是一个小偷的儿子。他在遗书中只是希望人们能体面地安葬他。卡斯帕尔在自杀之前曾经爱过一个姑娘，姑娘名叫安耐尔，她原是讲故事的老太太的教女。当卡斯帕尔在前方时，安耐尔则在公国的首都当女仆。安耐尔在首都长久没有听到卡斯帕尔的信息，最后竟屈服于一个贵族的诱引。为了逃避耻辱，她亲手杀死了她的私生子，但她在法庭面前拒不讲出引诱她的贵族的姓名。老农妇的故事讲到这里，并说安耐尔因杀婴罪在这一天便要处决。听故事的诗人听了老太太的叙述后大受感动，于是对老农妇说，他愿代安耐尔前往公爵处请求赦免，可是老妇劝阻他说：“你听着，亲爱的朋友，公正比原谅要好！”这位虔诚的老妇只希望公爵能为两个不幸的人举行体面的安葬仪式。可是诗人

不听她的劝阻，仍前去公爵处请求减刑。公爵听到详情后，立即派一名军官——伯爵格罗辛格前往刑场，可是伯爵到得迟了一步，安耐尔已经处决。格罗辛格伯爵在刑场上认出，安耐尔就是他过去引诱过的姑娘，内心的责备又促使格罗辛格服毒自尽。在安耐尔和卡斯帕尔庄严的葬仪上，老祖母的宿愿得到了满足，于是她安详地倒在诗人的怀中死去。坟墓上装饰着各种花朵——象征着真正的荣誉心和虚假的荣誉心，象征着正义、宽容和谅解。这篇小说歌颂顺从，农民中的落后意识如忍受、奴性(代表人物是安耐尔)被作者描写成美德，小说提倡抛弃尘世生活与欢乐。作者通过这个故事写了三种荣誉心：个人的荣誉心(卡斯帕尔)，社会的荣誉心(杀死自己儿子的安耐尔)和宗教的荣誉心(讲故事的老妇)。小说的中心便是这位老妇，因为作者认为她的荣誉心最正确，即认为真正的荣誉只能属于上帝，又认为人生最大的幸福不是活在人间，而是去“彼岸”，所以老妇才要求这对恋人有最好的葬仪。小说还充满神秘与宿命的气氛。如美丽的安耐尔还是一个小孩子时，曾跟随老祖母去刽子手那里买药，据说去刽子手那里买药是当时德国人的习俗。在刽子手那里，当安耐尔接近一口柜子时，只听见柜子里有东西在乱动。安耐尔吓得在柜子前面喊道：“一只老鼠！一只老鼠！”可是刽子手比安耐尔更害怕，他对老妇说：“老奶奶，这个柜子里挂着我行刑用的剑。每当一个迟早要被它砍去脑袋的人接近它时，它就会自行跳动。我的剑正馋着这孩子的血呢。请允许我用这把剑在孩子的脖子上划个小口。我的剑沾了这一小滴血后就满足了，再也不会有进一步的要求。”可是老妇不听，最后安耐尔果真被这柄剑处死。

1802年，布伦塔诺根据民间传说写了一首叙事诗《罗累莱》。它叙述莱茵河岸边某悬崖上一个美丽女妖的传说。传说中的美丽女妖当太阳下山时，以其美丽的长发和迷人的歌声吸引莱茵河归舟上渔夫的注意力，使渔夫为其美丽和迷人的歌声所

诱，被附近的急流旋涡吞没。自从布伦塔诺写了这首叙事谣曲后，书写这一动人传说成诗的不下几打，但其中以海涅写的《罗累莱》最使人倾倒。

海德堡浪漫派除了上述两人外。还有一个重要人物格勒斯(Joseph Görres,1776～1848)。格勒斯出身于手工业工人家庭，他的主要成就是收集中古民间故事及古代神话故事，他的收集目的也在于表示对中古的向往之情。

格勒斯的代表作有《德国民间故事书》(Die deutschen Volksbücher,1807)，两卷本的《古代神话故事集》(Mythengeschichten der alten Welt,1810)，它们表明格勒斯是出色的散文大师。

在组织上接近海德堡浪漫派，但在世界观上并不一致的还有格林兄弟，即雅科布·格林(Jakob Grimm,1785～1863)和威廉·格林(Wilhelm Grimm,1786～1859)。这两兄弟在德国语言史上和文学史上都有不朽的功绩。格林兄弟曾在格丁根大学任教授，格丁根属于汉诺威公国。1837年公国国王违背了颁布汉诺威宪法的诺言，兄弟两人曾激烈抗议，抗议的结果是国王免除了他们两人的教职，同时免除教授职务的共有七人，因此他们被称为“格丁根七君子”。由此可见格林兄弟在政治上比较正直，在思想上接近于资产阶级自由派，但他们是学者，不是政治家。格林兄弟是日耳曼学的奠基人，他们整理德语语法，编写德语语言史，出版大部的《德语字典》，成了德语语言研究的开创人。此外，他们搜集德国中古以来的德国民间童话和传说，使这些宝贵的民间财富能流传至今。不少格林童话在欧洲甚至世界各国妇孺皆知，他们的童话甚至收入教科书，有的作家还根据他们的童话写成叙事长诗。

先简叙格林兄弟在德语语言研究方面的著作。雅科布·格林在这方面的成就比威廉·格林大，《德语语法》(Deutsche Grammatik)是雅科布一个人的著作。《德语语法》主要是一本历

史语法，它研究语法的演变，探讨词源和语音规律。雅科布·格林在这本著作中确定了换音与变音的区别，以及强变化与弱变化的区别。这本书最大的学术价值在于阐明和发现印欧语系中的辅音转移规律。语言史上德语的演变经过拉丁文——→哥特文——→高地德语这几个阶段，这中间又经过两次辅音转移，比如拉丁文中的辅音t(tres)转变为哥特文的th(threis)这是第一次辅音转移，大约在公元前5世纪到公元3世纪。哥特文的th又转变为高地德语的辅音d(drei)，这是第二次辅音转移，大约在6～7世纪。哥特文现在已经转变为别种语言。英语停留在第一次辅音转移上，德语则进入第二次辅音转移，德国一部分地区的方言也停留在第一次辅音转移上。这本语法著作并未写完，关于复合句、介词、语序等均未论及。《德语语法》在出版时就受到学者们的重视，如最重要的语言研究家威廉·封·洪堡(Wilhelm von Humboldt)在1824年6月28日致函格林说，在有关语言研究的著作中，这本语法书在表达的优美和论述的真实性上都非常吸引人。我们可以说，格林的《德语语法》是日耳曼学的奠基性作品。

格林兄弟在语言上的共同著作是《德语词典》(Deutsches Wörterbuch)，1854年它的第一卷出版。这项工作开始于1838年，当时格林兄弟被国王解除了教授职务，没有固定的工资收入，因此出版商建议他们编纂一本大型德语词典，选例则采自马丁·路德直至歌德的著作。但是格林一深入工作，便发觉词典工作犹如汪洋大海，一年以后便深感这一工作的沉重。1839年，雅科布·格林在致别人的信中几乎后悔自己做了这件困难工作。在他们为这本词典化费了20年的心血后，1858年雅科布·格林在致友人信中仍后悔不已，说早知工作如此复杂困难是不愿做的，又说如果这20年从事别的研究早就结下果实了。这本词典雅科布·格林编了A，B，C，E四个字母，F则做到Frucht，威廉·格林只编了一个字母D，他们去世后，后人根据他们的体

例继续编纂，一直到1961年才全部完成，化去了一百多年时间。《格林词典》对每个字都有考证，但是它没有释义，词目下先写这个字的演变过程，证明该字从拉丁文以来的词源变化，并列举该字的词义变化，最后大量例举该字从路德以来直至歌德时代在文学作品中的运用。这样的体例使每个字的篇幅都很大，从语言史角度来看，这是一本极有价值的科学著作，但若从释义、用法、搭配关系等实用角度来看，这本词典显然不是一部大众化的词书。由于19世纪科技不发达，在编写过程中的困难是可想而知的。早在1839年(工作了两年后)格林就组织了30个助手参加。雅科布·格林为这本词典工作了25年，1961年全书完成时，计32卷，《格林词典》无疑也是日耳曼学奠基性的著作。

格林兄弟整理、搜集中古以来的德国民间传说与童话的成果是《德国传说》(Deutsche Sagen)和《儿童与家庭童话集》(Kinder-und Hausmärchen)，尤其是后者奠定了格林兄弟在文学史上的地位。这本童话集是路德的《圣经》译本之外德国印刷量最大的德语作品。格林自己说过，他们搜集的童话尽量忠于民间口头的流传，力图不加歪曲地予以记录。在这一点上格林的做法与蒂克、阿尔尼姆和布伦塔诺是很不一样的。

格林在《格林童话集》的前言中指出了自己搜集民间童话的一些原则，主要是强调内容和语言上的忠实，尽管如此，他们在整理加工上的功绩是不可磨灭的。

格林童话歌颂正义、善良、勤劳、勇敢、诚实等优秀品质，有这种品德的人在童话中往往有好报应并得到美满的结局。格林童话常歌颂手工业工人，如裁缝的智慧和机智，也反映当时劳动人民的困苦。当然，他们的童话里也不可避免地夹杂着糟粕，如宣扬宗教观念，因果报应，等级观念(比如得到好报应的人最后常常成为富翁，或成了皇帝、王子，女的则成了皇后等等)。著名的格林童话有《白雪公主》(Schneeweißchen)、《睡

美人》(Dornröschen)、《灰姑娘》(Aschenputtel)、《小红帽》(Rotkäpchen)等。

童话《年轻的巨人》(Der junge Riese)写的是一个农民。他身强力壮，有一天他到村长家做工，和主人约定不收工资，只要求年终时打主人三拳头，主人很开心，可是到年终时，村长夫妇想尽一切办法逃避这三拳头，或推延挨打的时间，或设法陷害这位农民。最后小工对这对吝啬夫妇说，他做了一年的事，要取报酬了。村长听了他的话魂不附体，被小工一拳打得无影无踪了。小工又对村长太太说，那两拳应由你代偿，小工也一拳把她打到半空。这篇童话歌颂劳动者的正直，讽刺富有者的可笑，在这篇童话中劳动者已经不是听天由命任凭富人欺压的顺民。《荷勒太太》(Frau Holle)写一个寡妇有两个女儿，一个漂亮勤劳，一个丑陋懒惰。后者是这位寡妇亲生的，所以她十分喜欢，前者不是她亲生的，所以常被虐待。一天，那个漂亮勤劳的女儿不当心把纺线用的梭子落入井中，后母非常生气，一定要她从井中取出。姑娘没法，只得跳入井中，不料到了井底，竟是一个神奇世界。她在那儿遇到了一个老太婆，那老妪十分难看，自称荷勒太太。姑娘便在荷勒太太家工作，她工作得十分勤劳，日子一长便想家了。荷勒太太不便挽留，便让她回去。在走出大门时，她为了感谢姑娘的劳动，下了一阵金雨，于是姑娘满载金子回到家里。她向后母讲述了自己的井底经历，后母十分羡慕，也叫自己女儿跳入井底取梭子，这个姑娘同样进入仙境，遇到了荷勒太太，也在她家做工。但是这个懒姑娘做了三日工就想回家了，而且一天比一天懒。荷勒太太也不挽留她。出大门时，懒姑娘满心希望下一阵金雨，雨是下了，不过不是金雨，而是柏油雨。她一身漆黑，揩也揩不掉。回到家里，连家里的小母鸡也嘲笑她。这篇童话歌颂劳动和善良。

格林童话语言简易优美，是初学德语者很好的读物。在格

林童话里也同样有很多幻想和奇异的虚构。人们让现实中不能实现的愿望在幻想中实现，在童话中实现。

第三节 其他浪漫派作家

在与海德堡浪漫派成员接近，但并非严格意义的海德堡浪漫派作家中，著名的有艾辛多夫（Joseph von Eichendorff, 1788～1857)。1809年阿尔尼姆和布伦塔诺到了柏林，在柏林组织了一个“基督教德国聚餐会”，克莱斯特、沙米索、艾辛多夫等都参加了这个聚餐会，所以在文学史上又把他们称为柏林浪漫派。柏林地处德国北部，故柏林浪漫派又称北浪漫派。与此同时，在士瓦本聚集了以乌兰德、豪夫为代表的一些浪漫主义作家，文学史家往往称他们为士瓦本浪漫派，因士瓦本地处德国南部，因此士瓦本浪漫派又称南浪漫派。不论柏林浪漫派或士瓦本浪漫派，在创作成就上都超过了耶拿和海德堡浪漫派。

艾辛多夫出身贵族，与阿尔尼姆、布伦塔诺和格勒斯交游甚深。1813年他参加了反拿破仑的战争，后来在普鲁士政府的文化部供职，是个虔诚的天主教徒。艾辛多夫是德国人心目中出色的浪漫主义抒情诗人。他的诗作大多描写大自然、森林、月色、爱情、漫游，也讴歌宗教。他的创作明显受《儿童的奇异号角》的影响。艾辛多夫的作品缺乏深刻的思想，但他的诗作也没有耶拿或海德堡浪漫派那种神秘和阴暗的色彩或荒诞的哲学说教。艾辛多夫的作品，尤其是诗歌，常带有一丝淡淡的感伤情调。由于他的作品文字浅近，内容常歌颂大自然，讴歌真挚的爱情，具有民歌风味，因此他的一些诗被著名的音乐家谱写成曲，尤其是他的《破碎了的小戒指》（Das zerbrochene Ringlein)谱写成曲后家喻户晓，几乎成了民歌；

In einem kühlen Grunde,
Da geht ein Mühlenrad,
Mein Liebste ist verschwunden,
Die dort gewohnt hat.
Sie hat mir Treu versprochen,
Gab mir ein'n Ring dabei,
Sie hat die Treu gebrochen,
Mein Ringlein sprang entzwei.
Ich möchte als Spielmann reisen
Weit in die Welt hinaus,
Und singen meine Weisen
Und gehn von Haus zu Haus.
Ich möchte als Reiter fliegen
Wohl in die blutige Schlacht
Um stille Feuer liegen
Im Feld bei dunkler Nacht.
Hör ich das Mühlrad gehen,
Ich weiB nicht,was ich will.
Ich möchte am liebsten sterben
Da wär's auf einmal still.

在一处阴凉的山谷中；
有磨坊的水车转动，
那儿住过我的爱人，
如今已不见她的芳踪。
她对我立过誓言，
而且送我一只戒指，
后来却背弃自己的诺言，
我的戒指断成两半。
我愿做吟游的诗人，
飘泊到海角天涯，
歌唱我自谱的歌曲，
走过一家又一家。
我愿做一个骑兵，
走上血战的疆场，
在黑夜笼罩的战地，
躺在静静的篝火旁。
每当听到水车的转动，
我总觉得不知所措。
我情愿离开人间，
倒落得无虑无忧。

再如他的《哀悼亡儿》(Auf meines Kindes Tod)也具这样的风格：语言简朴，感情真挚。

Von fern die Uhren schlagen,
Es ist schon tief Nacht,
Die Lampe brennt so düster,
Dein Bettlein ist gemacht.
Die Winde nur noch gehen
Wehklagend um das Haus,
Wir sitzen einsam drinnen
Und lauschen oft hinaus.

远远传来钟声，
茫茫夜色已深，
灯光十分暗淡，
你的床铺已经铺整。
只有阵阵的晚风
依旧在屋外悲鸣，
我们寂寞地枯坐屋内
倾听门外的动静。

Es ist, als müßtest leise	彷佛你悄悄归来，
Du klopfen an die Tür,	在轻叩屋门，
Du hätt'st dich nur verirrt,	彷佛你只是迷途
Und kämst nun müd' zurück.	现在疲倦地归临。
Wir armen, armen Toren!	我们可怜的痴心人！
Wir irren ja im Graus	在这恐怖的深夜
Des Dunkels noch verloren—	又枉自迷惘了一阵——
Du fand'st längst nach Haus.	你早已脱离了凡尘。

艾辛多夫除了写诗外，也写过小说，如长篇小说《预感和现实》(Ahnung und Gegenwart, 1815)、中篇《大理石像》(Das Marmorbild, 1819)、《迪兰德宫》(Das Schloß Dürande, 1837)等。艾辛多夫最出色的、至今仍为德国人所爱读的小说是《一个废物的生涯》(Aus dem Laben eines Taugennichts, 1826)。它叙述一个磨坊工的儿子青少年时代的漫游经历。不满周围的现实，然后漫游到遥远的地方去，这常是浪漫派作品主人公的一个特点。《一个废物的生涯》中的主人公就是这样一个人，他是一个不满意周围的环境，环境也不理解他的才能因而内心苦闷的人，在这个意义上他不是"废物"，但是他对环境无可奈何，无力改变世界，孤芳自赏进而饱食终日、无所用心，在这个意义上他又确实是个"废物"。这部小说也把懒散、无目的性和随心所欲加以诗化，但它们表达了主人公和环境的冲突以及对环境的不满。

全书十章，用的是第一人称形式。主人公离别了家乡，带着他心爱的小提琴外出流浪，寻找幸福。他途经美丽的田野、村庄，怡然自得，忘却了人间的一切烦忧和倾轧。主人公热情地描写自然：小鸟、古堡、朴素的人民。总之，他摆脱城市与市侩后见到了森林、溪流、月光……这一切都表现出宁静气氛。他最初在一个贵族宫堡里当园丁助手，后来又当了宫中的税务官，最后离开了地处维也纳的这座贵族宫堡，前去意大利寻找

幸福，当他离开宫堡时这样写道："我常回头看望，心里有一种说不出的滋味。一方面觉得感伤，另一方面又感到非常快乐，就像是一只从笼中逃出来的鸟儿一样。"他在宫中生活虽然很悠闲，但并不快乐，他认为宫堡犹如笼子，生活再好，他也不过是笼中鸟。可是离开又为什么要感伤呢？原来宫中有他爱的姑娘。

在去意大利的路上，他在古堡客栈里过夜，与两个画师同行，最后到了罗马。他在罗马也感到失望，因此仍然返回维也纳。在回维也纳的路上他遇见了一群大学生，听见他们有学问的谈话后，他"恨不得立刻去读书"。最后他坐了邮船返回家乡，又回到了他过去住过的地方，并且和他心爱的姑娘——一个可怜的孤女结婚。

主人公是个很有才华的音乐家，但在这个孜孜为利、不重视艺术和才能而重视金钱、门第的社会里，他被人视为废物，于是他浪迹天涯，避离世界，在大自然里寻找满足与快乐。因此他叙述田野、花朵、月光、飞鸟、古堡、流泉和朴素的百姓时充满诗情画意，只有在大自然中他才感到自在，但是尘世的孤独感仍不时向他袭来："我是被世人嘲笑和遗弃的穷光蛋……我再也控制不住自己，扑在草地里痛哭起来。"——"大家都快乐，但没有人关心我……"——"我忽然感到世界辽阔广大得可怕，而我在世界上孤苦伶仃；我恨不得从心底里哭出来。"主人公的心情正如他遇到的那个画师对他说的那样："我们才子根本不理睬世人，而世人也不理睬我们。"主人公倾听了一群大学生的谈话后，又感伤起来："不知怎的，在他们讲话时，我心里感到很悲伤，因为像这样有学问的人，在世界上竟是孤苦伶仃。我同时想起了自己也跟他们差不多，于是泪水夺眶而出。"可见主人公的悲伤和孤独感其实有它的社会原因。主人公与现实格格不入，因而把在自然中自我陶醉当做人生理想，可是人最终并不能生活在现实之外，因此这个理想又无法实现。

这部小说渗透着浪漫色彩，主人公被作者刻画得如同大自然一样单纯、朴实、可爱，他就是作者所否定的市侩的一个对立面。这篇小说有一定的社会价值，但作者采取逃避现实的态度，而且让主人公耽于幻想，堕入想入非非之境，最后又给他安排一个美满的结局：和伯爵夫人收容的孤女结婚，伯爵夫人赠送他一座小宫殿，他还打算婚后去意大利过日子。作者这种“想入非非”就更不足取了。

柏林浪漫派中成就最大的应该说是亨利希·封·克莱斯特(Heinrich von Kleist,1777～1811)。克莱斯特参加了阿尔尼姆和布伦塔诺在柏林举办的所谓“基督教德国聚餐会”,并在柏林创办《柏林晚报》。克莱斯特的作品具有浪漫主义色彩(这是指创作手法),但内容十分复杂，有浪漫的，有不满现实、揭露现实的，也有歌颂普鲁士至上的，有反对法国革命的国家主义，也有宣扬悲观的宿命论……因此，我们很难给克莱斯特贴上一张简单的标签。

克莱斯特出身于没落贵族。克莱斯特家族是德国有名的军官世家，到18世纪末，克莱斯特家就出了20个将军，克莱斯特也在17岁时就入伍了。他对没落贵族表示过不满，有的作品揭露了宗教的伪善，但另一方面他从贵族阶级立场出发，对资产阶级抱敌视、否定态度，他对法国及法国革命、对拿破仑都充满了敌意，他曾企图暗杀拿破仑。克莱斯特34岁时与其有精神病的女友自杀于柏林近郊。

普鲁士鉴于拿破仑的节节胜利，自知不改革更不得人心，因此产生了哈登堡和史坦因的贵族改革，克莱斯特是这一贵族改革的激烈反对者。1811年普鲁士政府又与拿破仑的法国缔结联盟共同反对俄国，这激起了一部分极端仇恨法国的德国贵族的不满。普鲁士政府对这些贵族进行了严厉的压制，不准其发泄不满。克莱斯特也是这些贵族中的一员，他被迫停止他的政论写作和办报工作，因此他深感孤独。他的仇恨法国的国家主义

观点没有得到普鲁士政府的赏识，普鲁士反去与法国结盟，这种政治上的失意和孤独是促使克莱斯特自杀的重要因素。

克莱斯特的戏剧作品生前很少被演出，而且即使演出也遭失败，因此他在生前既不为人重视也不享有盛誉。他的才华未被承认，这使他十分苦恼，但晚年的维兰德对他十分赞赏，说他写悲剧的才能已集埃斯库勒斯、索福克勒斯和莎士比亚之大成。在克莱斯特死后，他的名声越来越响（这一点很像荷尔德林，也很像舒伯特）。本世纪以来，他已被人公认为德国杰出的戏剧家。在第三帝国时，克莱斯特也被希特勒捧得很高，希特勒党徒惯于歪曲古典作家或古典名著为其法西斯政策效劳。他的剧作在本世纪60年代以来竟成为法国舞台上演出最多的作品。当今不少文学史家认为，克莱斯特在德国文学史上的地位仅次于歌德和席勒。

克莱斯特从1801年开始写作，创作生涯不过短短十年，但给后世留下了丰富的文学遗产。他既是戏剧家，又是小说家。

克莱斯特早期的三部爱情戏剧被一些文学史家们称为“命运剧”。这些剧本中的主人公都具有纯洁的感情和本能的情欲，可是这感情和情欲又常在命运面前（其实常常是在现实面前）遭到毁灭，造成悲剧，它们宣扬了人受命运支配，人软弱无力，无能力摆脱命运安排的思想。这三部剧本是《施罗芬史泰因一家》(Famille Schroffenstein, 1803)、《海尔布隆的凯蒂欣》(Das Käthechen von Heilbronn, 1820年出版）和《彭提西丽亚》(Penthesilea, 1808)，在这三部爱情剧中，女主人公都完全为感情所控制，狂热的情感已发展到几乎变态的程度，她们完全为感情所支配，做了情欲的奴隶。

《施罗芬史泰因一家》显然受莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》的影响，叙述中世纪两家有世仇的贵族中的一对情侣不幸的爱情悲剧。

《凯蒂欣》讲的是在中世纪士瓦本的海尔布隆，一个名义上

是铁匠的女儿，实际上是国王私生女的凯蒂欣对一位伯爵如痴如醉的爱情。凯蒂欣见到伯爵后一见倾心，爱得发狂，到了几乎失去理智的地步。她到处跟踪他，并为此甘愿忍受伯爵的凌辱和折磨。伯爵曾做过一个梦，梦境告诉他，天使将把一个国王的女儿给他作妻子。最后，当事实证明凯蒂欣的公主身份后，凯蒂欣爱的渴望终于成了现实。剧中穿插了托梦、神的审判(国王通过神的裁判证实自己在一个风流之夜与一村女生下了凯蒂欣)等神秘主义的情节。克莱斯特借此说明，忠实的爱、痴心的爱能否实现还要靠命运的安排。

《彭提西丽亚》和《凯蒂欣》相反，是一部悲剧。作者自己也说，《彭提西丽亚》是《凯蒂欣》的反面，是"另一个极"。这两部戏写了处于爱的狂热中的不同类型的女性心理。

《彭提西丽亚》的情节是这样的：神话传说中说，远古时埃塞俄比亚部落曾侵入斯克什尔，杀死了那儿所有的男人，并强占了他们的妻子。这些女子为了报仇，一个夜晚杀死了入侵者，并建立了一个妇女国。为了使这个妇女国能继续存在，他们有时派出一批女子与别的部落打仗，然后俘虏一批青年男子回到她们的阿玛佐能王国举行盛大的欢宴，在这些女子怀孕后，再把这些俘虏释放回国。阿玛佐能人(神话传说中以剽悍著称的女性民族)的女王彭提西丽亚参加了特洛伊战争。一天，神托所向她预卜说，她未来的情人将是希腊英雄阿契里。但是根据阿玛佐能人的规矩，女子不得自选情侣，只有自己剑下的败将才能成为对象。彭提西丽亚在与希腊人的战斗中一直寻找阿契里，阿契里在战场上与彭提西丽亚相见后，也为她的美貌所动心。彭提西丽亚希望生俘阿契里，但是在一次战斗中，彭提西丽亚反被阿契里俘虏。彭提西丽亚昏迷不醒，彭提西丽亚的挚友波洛托埃说服了阿契里，要使彭提西丽亚在苏醒后相信自己是战斗中的胜利者，而不是阿契里，这样女王便能把阿契里占为己有。阿契里因为爱彭提西丽亚的美貌，也答应这一计策。可是

彭提西丽亚被俘后，阿玛佐能人前来攻打以解救她们的女王，女王这才明白是阿契里俘虏了自己，而不是相反。这时，阿契里为了能与女王结合，假意提出与女王再进行决斗，他将佯败，以便按阿玛佐能人的规矩与女王结合。可是彭提西丽亚误解了阿契里的意图，以为自己受到了阿契里的嘲笑与鄙视。这样，她对他的爱竟转化成对他的无比的根，于是在比武时，她一箭射中阿契里的脖子，还唆使她的狗把阿契里的胸膛咬得粉碎。彭提西丽亚把阿契里杀死后才明白真情，这时她悔恨交加。然而已酿成悲剧，于是她也跟着自杀，她的死既表达了她狂烈的爱情，也表达了她的绝望与悔恨。

克莱斯特在他的命运悲剧中表达了这样的见解：人的情欲与本能决定一切，情欲和本能会使人发狂，如痴如醉，以致有时会误解对方的行为动机，但爱的愿望能否实现最终还要靠命运的安排。克莱斯特曾深受康德不可知论的影响，认为人的理智最终不能认识真理。既然事物本质不可知，就势必导致悲观的宿命论，所以康德的不可知论是克莱斯特命运剧的哲学基础。克莱斯特不像席勒那样能在美好的理想中找安慰，克莱斯特写的常常是美在赤裸裸的现实中毁灭，这一点在他的小说中可以继续找到证明。

克莱斯特晚年的剧本被有的人视为国家主义剧作，因为它们宣扬了普鲁士国家主义。所谓国家主义剧本主要指的是克莱斯特的《赫尔曼之役》(Die Hermannschlacht, 1809)和《弗里德利希·封·洪堡亲王》(Prinz Friedrich von Homburg, 1810)。称它们是国家主义剧作恐怕是简单化的结论，因为这两个剧本渗透着爱国主义的内容。

《赫尔曼之役》是一部历史剧，但它并不反映真实的历史。剧本写公元9年在条顿堡森林中，罗马国王奥古斯都的瓦鲁斯军团被日耳曼人的联合首领赫尔曼几乎全部消灭的事迹。有关条顿堡森林一役在塔西陀的《日耳曼志》中曾有记载。赫尔曼此役的

胜利粉粹了罗马人想奴役古日耳曼人的企图。这个剧本的创作意图完全在于“古为今用”：瓦鲁斯指的是拿破仑，赫尔曼指的是普鲁士国王。克莱斯特想说明：古日耳曼人与罗马人的斗争就是日耳曼民族和拉丁民族(法国属拉丁民族)斗争的根源。克莱斯特号召日耳曼人去消灭日耳曼人自古以来的敌人，尤其是法国人。这部剧本有宣扬日耳曼至上的成分，因此受到希特勒分子吹捧，称为“真正德国”艺术的古典作品的范例。

克莱斯特另一部被称为“国家主义”的剧本，也是他的最后一个剧本，即《洪堡亲王》。它取材于17世纪勃兰登堡(即后来的普鲁士)的历史，情节是这样的：

洪堡亲王患有梦游症，他爱着普鲁士勃兰登堡选帝侯的侄女娜塔丽，但他的求爱被选帝侯粗暴地拒绝了。一天，娜塔丽的一只手套偶然落到他的手中，于是他更加朝思暮想，心不在焉。次日清晨，普鲁士发动对瑞典的战争，当陆军统帅向将军们解释作战方案时，亲王仍在想入非非，梦幻般地设想着他与娜塔丽的结合，这使得他没有完全了解作战计划。洪堡原应接到使者的命令后才能进入战斗，可是战斗的胜利及幸福的狂想使他勇气倍增，于是亲王并未按命令行事。然而，他对瑞典部队的进攻却使得勃兰登堡赢得了辉煌的胜利，这就是历史上1675年的费尔贝林之役。勃兰登堡选帝侯认为洪堡亲王虽然获得了胜利，但是破坏了他完整的作战计划，洪堡亲王过早地发动了袭击，违反了军纪，于是决定将洪堡亲王提交军事法庭审判，军事法庭判处洪堡亲王死刑。当洪堡亲王得悉选帝侯决意执行军法判决时，他便决定去向选帝侯夫人求情。在路上，他看见人们正在做处死他后埋葬他的坟墓，他的精神感到异乎寻常的震动。对死亡的恐惧促使他不顾一切地向选帝侯夫人及娜塔丽求情，以便使选帝侯免他一死，他甚至愿意为此放弃他与娜塔丽秘密的订婚而只求活命。娜塔丽为救情人一命进行了一切尝试。选帝侯被说动了，准备宽赦他，但条件是：洪堡亲王必须自己宣

称军事法庭对他的判决是不公正的。军官们站在洪堡亲王一边，集合起来要求选帝侯宽赦洪堡亲王。可是最后洪堡亲王终于克服了天性中的软弱，在军官们面前公开承认军事法庭判决的合法性与正确性，并且向军官们宣告，现在他已准备为自己违反军令而赴死，以他的一死来保持军队中的严格的纪律。这一举动使他由懦夫变成了“勇士”，这一勇敢行动又使得选帝侯有了足够的理由宽赦洪堡亲王。洪堡亲王重又获得了荣誉与生命，选帝侯也防止了由于不公正判决而可能引起的暴乱。剧本最后一场是洪堡亲王的梦幻变成了现实：他不仅获得了荣誉，选帝侯还许配娜塔丽给他为妻，使他如愿以偿。

剧本的结局使一出悲剧急速转化为一出喜剧。普鲁士军官出身的克莱斯特态度很明确，他赞成严格的军纪和下级对上级的绝对服从，主张为了普鲁士的统治放弃个人的一切。剧本的主旨是：只有勇敢地捍卫军队纪律，甘心情愿地服从国王和上级，才会给普鲁士及个人的命运带来转机。剧本也婉转地批评了普鲁士政府对下属军官的不公正态度，因此这个剧本一度曾在普鲁士被禁演。除了悲剧外，克莱斯特也写过喜剧，其中最出名的便是他的独幕剧《破瓮记》(Der zerbrochene Krug，1808)，至今仍在舞台上演出并拍摄成电影。克莱斯特受了海德堡浪漫派吸取民间文学的影响，也从民间文学中吸取营养，作为自己创作的素材。这方面的代表作除了独幕剧《破瓮记》外，便是他的著名中篇《马贩子米歇尔·科尔哈斯》(Michael Kohlhaas，1810)。这两个作品是克莱斯特创作中最有现实主义色彩的作品。和克莱斯特的其他剧本不同，《破瓮记》轻松活泼，饶有风趣，充满民间幽默。1808年歌德曾在魏玛剧院把这个作品搬上舞台，由于歌德把这出必须一气呵成的独幕剧改成了三幕剧，致使演出失败。作者在剧本的开头自称，他写这出喜剧根据的是几年前在瑞士游历时看到的一幅铜版画。这幅铜版画上画的是一个法官严肃地坐在裁判席上，在他面前站着一个老妇，手

里拿着一个打破了的罐子；被告是一个年轻的农民，法官正在声色俱厉地申斥他，把他当做罪犯。青年农民想辩护，可是没有力量。还有一个姑娘则站在母亲和青年农民——她的未婚夫中间，搓弄着围裙，情绪沮丧。这幅画的标题便是《打破了的罐子》。

克莱斯特剧本的故事发生在尼德兰的一个村庄里，村子里的法官亚当仗势欺人，胡作非为。他看中了农民鲁布莱希特的未婚妻夏娃，一直在动坏脑筋。一天，夏娃听亚当说，她的未婚夫将去东印度服兵役，但亚当又说，他可以帮助夏娃开一张假疾病证明，这样她的未婚夫便可以不必去东印度，而只须在国内服兵役。亚当利用夏娃不愿未婚夫远去东印度服役的心情，在某夜谎称要替夏娃写好那张假证明来到了夏娃的房间，于是"诸位先生们，他就乘机向我要求一个姑娘说不出口的那种可耻事！"（夏娃语，第十二场）。正当亚当要对夏娃强行非礼时，夏娃的未婚夫来找夏娃，亚当仓促越窗而逃，碰碎了夏娃母亲珍爱的一只盛酒罐子。当亚当越窗时，夏娃的未婚夫在黑夜中向他的头上狠击了两下，因为他认为这个男子想必是夏娃的另外一个情夫。次日一大清早，夏娃的母亲来法官处告状。她一手拿着一只破罐，一一拉着鲁布莱希特，硬要告他打碎了自己心爱的罐子。可是法官亚当昨晚仓促越窗时丢掉了他的假发套，一时要"升堂"却又借不着假发套，于是他只好光着脑袋来办案。亚当的脑门上因为挨了两下重击，鼓起了两个大包。凑巧这一天上级法院派了一个视察员来巡视地方上的法院工作。亚当自知罐子是他打碎的，证人夏娃又在场，为了掩饰自己的罪行，于是亚当便想尽一切办法支持对鲁布莱希特的指控，要把打碎罐子的人判定是鲁布莱希特。鲁布莱希特却在法庭指控夏娃不忠，另寻新欢，要求法院解除婚约。夏娃因为怕亚当事后报复，怕鲁布莱希特日后去东印度，因此不敢当面揭穿真相。最后，当夏娃得知去东印度服役一事纯系亚当凭空捏

造后，便大胆地把前一夜的经过在法庭当众揭露，邻居又把亚当仓忙越窗时丢落窗外的假发套送到法庭，于是人证、物证都在了，加上昨晚曾下过一场大雪，跳窗者的脚印一直通到法官的住处。亚当至此已无法狡辩。这样，审判者在审判过程中一步步成了被审判者。真相大白，鲁布莱希特愤怒地抡起大棒猛打审判席上的亚当，亚当狼狈不堪地逃出法院，有情人也终于消除了误会，和好如初。

剧本嘲笑了当时普鲁士司法制度的腐败及官官相护的作风，后一点特别表现在上级视察员见亚当的丑行行将败露，曾力图帮助亚当“过关”，企图令鲁布莱希特服从亚当判决，劝他以后再上诉。剧本歌颂了农村青年男女的纯朴可爱。在编剧技巧上，作者把夏娃在法庭隐瞒真相的原因一直放到最后一场才揭示，形成强烈的戏剧悬念（因为等夏娃说出真相，也就无戏可演了）。此外，亚当狼狈地在法庭掩盖真相（如编造自己没有假发套、头上起包和脚部受伤的原因），不禁使观众发笑。亚当由审判者变成被审判者的过程是全剧的主线，写得十分生动自然。总之，这是一出成功的喜剧，亚当这个角色也成了德国戏剧中的重要喜剧人物。

克莱斯特不仅是戏剧家，而且也是出色的小说家，不过他没有写过长篇小说，最长的便是中篇《马贩子米歇尔·科尔哈斯》。此外，克莱斯特还写过许多短篇，这些短篇的情节都十分精彩。除短篇外，克莱斯特还写过有趣的轶事。克莱斯特的散文作品在语言上具有自己的特色，即句子长，从句中套从句，如《马贩子科尔哈斯》中有的句子竟长达25行，共300多字，他的散文中的长句风格犹如康德哲学著作中的长句。

《科尔哈斯》的素材取自中世纪的民间编年纪事，所以作品的故事有事实根据。

16世纪勃兰登堡地方有一个贩马商人，名叫米歇尔·科尔哈斯。他为人耿直，生活规矩，是一名教师的儿子。一天他赶着

马匹到邻国萨克森的市场上去卖马。半路上经过大地主特龙卡的领地时，他的两匹良种黑马被大地主手下的人强夺去。科尔哈斯先是通过法律手续向萨克森邦法院起诉。但是官官相护，法院袒护了大地主，由于法院、官方与大地主有亲戚关系，科尔哈斯到处碰壁。科尔哈斯经过亲身经历看到世上全无丝毫正义，有理在手的人反而受气，缺德无理的人反而趾高气扬。他被逼得走投无路，便纠集了几个人，放火焚烧了大地主的城堡和田庄。从此他成了“强盗”，专打大地主，专抢有财有势者。他揭竿而起之后，响应者云集，不久，他手下竟聚集了四、五百人。这支造反队伍多次击退前来镇压的官兵，声势日盛，这使得萨克森首都莱比锡等地的统治者心惊胆战。科尔哈斯张贴布告，坚决要捉拿大地主归案，以便伸张正义，报仇雪耻。他警告各地政府不得藏匿大地主特龙卡。因宗教改革闻名的马丁·路德见人民的势力日益增强，便想凭借他的影响帮助统治者平定造反者。于是路德也出示布告，警告科尔哈斯不得越轨，并表示能帮助他用和平手段并通过正当法律手续解决纠纷，为他恢复权利，伸张正义。路德这一举动完全是害怕科尔哈斯把事态进一步扩大，害怕他进一步破坏统治秩序。可是幼稚的科尔哈斯竟轻信了路德，真的放下了武器，并解散了他的队伍。科尔哈斯重新去德累斯顿提出申诉，不久便被官方软禁，最后被引渡到勃兰登堡的柏林最高法院受审，并被判处死刑。临刑前，官方判大地主两年徒刑，并将黑马归还科尔哈斯。科尔哈斯虽被判死刑，但他看到大地主受到了应有的惩罚；黑马也得到归还，便认为勃兰登堡法院已为他伸张了正义，他的愿望已经实现，于是他心甘情愿地引颈就戮，死而无憾了。勃兰登堡选帝侯对科尔哈斯说：“科尔哈斯，马贩子，现在你的损失已得到了赔偿……你破坏了国内的治安，现在你准备好赔偿皇帝的损失吧！”科尔哈斯愿意“赔偿”国王的“损失”，因此甘愿就刑，这在客观上等于承认自己无权破坏国王的“治安”，

也就是说，他的揭竿而起是不合法的，这样就是自己否定了自己的行动。因此，这篇小说的积极意义和消极意义都同样鲜明。小说似乎只否定萨克森诸侯不伸张正义，而勃兰登堡——克莱斯特所属的普鲁士的前身，却是主持公道的。尽管有这样一些局限性，这部小说还是很有说服力地写出了封建压迫逼民为“盗”的过程，并且科尔哈斯揭竿而起后响应者云集，也说明当时封建压迫的严重。克莱斯特在小说一开头开宗明义地表明了自己对科尔哈斯的态度。他这样写道：“如果他在德行方面不曾逾轨的话，世人想起他来，必然会对他祝福的。”可见作者认为科尔哈斯的行动是“逾轨”的。科尔哈斯并不是一个觉悟的反叛者，他看到大地主被判二年徒刑，黑马已经归还，自认“正义”已得到伸张，于是“引颈就戮”，这说明科尔哈斯的“造反”只是为了个人雪恨，而不是改变封建秩序。克莱斯特的这个作品与其他许多浪漫派作家一样取材中古，但克莱斯特并未美化中古，他在现实主义的描写中揭露了中古封建社会，中古德国决不像有些浪漫派作家所想的那样，是一个和谐宁静、田园牧歌式的诗意盎然的社会，而是真诚的感情（如科尔哈斯的正义感）到处碰壁的社会。

科尔哈斯实有其人，他与大地主冲突的原因也与小说中所写的一样。1540年3月22日科尔哈斯被处死刑，事载勃兰登堡的编年纪事。《科尔哈斯》是一部复杂的作品，科尔哈斯最后甘愿被处死说明了克莱斯特对封建秩序的看法：人们应该服从它，伸张正义只须依靠贤明的君主，而不必个人大动干戈。

克莱斯特的许多剧本和小说写那些生活在真实的感情世界里的人，写他们在并不讲究真情实感的现实世界里的悲剧，写有美好感情的“我”和不要美好感情的世界的冲突。因此他的不少作品常从美好感情被粉碎这一角度来批判社会本身，富有现实主义色彩。克莱斯特还写过一些很出色的短篇小说，名篇有《耶洛尼墨和约瑟弗》(Jeronime und Josephe, 1807)，又名《智利

地震》(Das Erdbeben in Chile)。

耶洛尼墨是智利圣地亚哥某贵族的家庭教师，他为贵族女儿约瑟弗上课，天长日久，他们竟相爱起来。由于门第不当，贵族对此十分不悦，遂把耶洛尼墨解雇。但这一对恋人依然私相往来，贵族不得已把女儿送进了修道院。可是修道院的围墙也挡不住忠贞的爱情，他们依然亲密地相会，就这样，约瑟弗怀了孕，并在修道院里生下一子。这在封建礼教社会是件罪大恶极的事，按当时的习俗，私生子的母亲应处以火刑，后经总督开恩改判斩首。在行刑的那一天，耶洛尼墨也在狱中服刑。他在狱中伤心欲绝要上吊自尽时，也正是约瑟弗去刑场的途中。正在这个时刻突然发生了一次史无前例的剧烈地震，时值1647年。地震造成了无数人的死亡，楼屋尽毁，连牢门也震开了。耶洛尼墨在这突如其来的天灾后竟然未死，于是他走上大街，希望找到约瑟弗。约瑟弗也在地震爆发的一瞬间逃脱了性命，并从修道院中救出了生下不久的儿子。两人在仓皇逃命中偶然相会了，他们喜不自禁。在天灾面前，人们似乎忘却了彼此等级的差异，相互帮助，共克难关，几乎活着的每一个人都做了侠义的事。读到这里，读者以为这对可怜的恋人劫后余生，也许有个好的结局了。幸存的人们听到唯一没有倒塌的大教堂作弥撒的钟声，不约而同都前去教堂感谢上苍的保佑。大主教亲自主持隆重的弥撒，他痛斥有一对男女私相往来，结下了恶果，他要求活着的人们不要姑息这种伤风败俗的丑事，并煽动说，干这种丑事的人如今正夹在人群中听道。愚昧的信徒被煽动起来，人群中有人认出了约瑟弗和耶洛尼墨，这对大难不死的情侣当场在乱拳中被活活打死。

这篇动人的小说揭露了教会的虚伪与罪恶。教会成天喊着人道、慈悲，但正是教会犯下了最不人道最不慈悲的罪恶，教会是这对青年男女悲剧的制造者。这篇小说虽然十分感人，可是克莱斯特却叙述得不动声色，似乎在说一件平淡无奇的事，

然而在字里行间充满了感情，让读者悬念不断，一直关心着这对情侣的命运和结局。这是一曲人道主义的颂歌，这对男女不幸的结局引起了人们对人道的强烈要求。小说还让人看到，中了宗教之毒的群众如何成了教会的工具，他们打死了无辜的人，成了凶手，可是自己还认为是做了一件大好事，这一可悲的事实难道不值得深思吗？

克莱斯特的另一个著名短篇《O侯爵夫人》(Die Marquise vonyO，1808）1978年在联邦德国搬上了银幕。它叙述意大利北部某个城市里一个寡妇O侯爵夫人的奇异经历。O侯爵夫人一向品德端正，声誉极好。可是她在丈夫去世后，感到身体情况异样，医生诊断她怀孕了。侯爵夫人非常惊讶，连她自己也不知道，这将要出世的孩子的父亲究竟是谁。为了全家的荣誉与体面，洗刷自己蒙受的委屈，并保护以后出世的孩子不受人歧视，她决定在一张知识分子看的报纸上刊登一则求夫广告，说明情况，并甘愿与使她怀孕的男子结婚。这便是小说的有趣的开头。作者在一开头便提出了一个谜，这篇小说便是在慢慢地揭开谜底，这样的开头使小说充满了戏剧性。原来俄国人在占领北意大利的城堡时（时值俄国出兵与拿破仑进行战争之际），一群俄国士兵试图奸污城防司令的女儿——寡妇O侯爵夫人，恰被一位叫做F伯爵的俄国军官发现。经这位军官大力保护，侯爵夫人始免于难。军官还把侯爵夫人转移到一间安全的小室，这时侯爵夫人由于惊吓已经昏厥过去，失去了知觉。等她醒来要感谢这位天使一般的恩人和保护者时，军官已经不见了。不久这位夫人便身感不适，身体里有了一个妇女所特有的变化。过了不久，F伯爵打听到侯爵夫人的情况，竟突如其来地向她求婚。侯爵夫人早就决定今生再不结婚，但军官诚恳的求婚也不免使她感动，便答应他在打仗回来后举行婚礼。日子一长，侯爵夫人越发感到身体不对头。医生检查后断定她已经怀孕。父亲得知这一消息后极为愤怒，怒斥女儿道德败坏，执意要把

她赶出家门。侯爵夫人深感委屈，可又有口难辩，这才决定要那个把自己推落深渊的人拯救自己。为了她那尚未出世的孩子在这个社会里不留下任何耻辱的污点，经过内心激烈的斗争，她决定刊登广告寻找这未出世的孩子的父亲。不久，在广告栏里出现了一个匿名的回答，说在某一天，这将出世的孩子的父亲会出现在城防司令家里。正像读者所预料到的，孩子的父亲不是别人，正是F伯爵。第一个谜解开了，紧接着作者安排了第二个谜。和父亲重新和好的侯爵夫人见到这孩子的父亲原来是F伯爵，坚决拒绝与他结婚，她当着他的面说："我准备与一个有罪的人结婚，而绝不准备与一个魔鬼结婚。"但侯爵夫人不能违约，于是声明说，结婚要有一个特别的附带条件，即伯爵必须放弃作为丈夫所具有的一切权利。伯爵表示接受这一苛刻的条件，因此在结婚典礼后，伯爵仍搬回自己的住宅，一直未进城防司令的家。后来新生的孩子洗礼命名时，伯爵把他的全部财产转入孩子和侯爵夫人名下。伯爵依然不放弃用他真实的感情作为无言的证明来赢得侯爵夫人的爱情。一年之后，侯爵夫人受到感动，终于与他进行了第二次真正的婚礼。克莱斯特把第二个谜的谜底一直放到小说最后才揭开。一天，当伯爵问夫人：为什么她当初把他当一个魔鬼来拒绝？侯爵夫人回答说：如果他第一次对她说来不像天使，那么她在后来见到F伯爵时，也就不会把他当魔鬼，即一个心目中的恩人原来是一个恶棍时，那么她心中的这个恩人便成了魔鬼。

这个短篇出色地描写了一个妇女一方面爱自己尚未出世的孩子，一方面又不愿与这孩子的父亲结婚这一矛盾心理。小说从一个侧面写了当时妇女的无权，反映了妇女常常成为传统观念的牺牲品这一社会现象。侯爵夫人为了维护家庭与孩子的荣誉，不得不与社会妥协。当夫人认为F伯爵不但不是拯救的天使而是害人的魔鬼时，她坚决拒绝结婚，但当F伯爵用行动改正他过去的罪过并证实自己感情的真挚时，她才与他进行真正

的婚礼。

克莱斯特是个出色的作家，他的作品具有两重性，既有揭露封建社会黑暗和教会虚伪等等的一面，又有叫人安分守己不要反抗的另一面。此外，他的作品对勃兰登堡和普鲁士处处加以吹捧。对于他晚年的两个所谓国家主义戏剧，应该加以认真的分析研究，不能因为希特勒曾利用就全盘否定(希特勒也赞美过贝多芬)。克莱斯特这两个剧本虽有排外情绪，有日耳曼至上的色彩，但它们写于反拿破仑的民族解放战争时期，不无反抗异族压迫的爱国主义因素。

克莱斯特是个值得研究的作家，对他的公正的评论需要避免绝对化或简单化的倾向，而应从他的作品本身出发来分析研究。

沙米索(Adelbert von Chamisso, 1781～1838)也是一个柏林浪漫派作家，他同样不是一个狭义的浪漫派作家。在他的作品中，尤其是在诗歌中，有许多现实主义因素，表明他是资产阶级民主主义者。

沙米索出身法国贵族，1789年法国革命后，他作为法国贵族的后裔随父母逃亡到了普鲁士。他从十多岁起充任普鲁士皇帝的侍童，后在军中服役多年。退伍后，沙米索在大学专攻植物学，还作过全球航海旅行，旅行结束后回柏林植物园任负责人。沙米索最受称道的是童话体中篇小说《彼得·施莱米尔的奇异故事》(Peter Schlemihls wundersame Geschichte, 1814)，这一中篇使沙米索成为世界知名的作家。除了这一名篇外，沙米索还写过不少诗歌，他的诗歌主题大略有这几方面的主题：(1)表达他对劳动人民所受苦难的同情；(2)对封建黑暗的痛恨；(3)关怀和歌颂当时的民族解放运动，如描写希腊人民反对土耳其的统治等；反对当时的殖民者，如描写美国统治阶级如何压迫土著印第安人等。此外，沙米索还写了不少叙事诗。

《彼得·施莱米尔》是他的代表作，这部作品在40年代

的中国曾搬上过银幕。小说叙述施莱米尔的一段奇异的经历。彼得·施莱米尔是个很穷的人，经人介绍到某地寻找富翁约翰。在约翰豪华富丽的家中，施莱米尔遇见了一个“穿灰大衣的人”。他能从自己的口袋中掏出各种奇妙的东西：几匹高头大马，土耳其金织巨毯……这使施莱米尔不胜惊讶。这个穿灰大衣的人不是别人，是一个魔鬼。魔鬼看见施莱米尔有一个很美丽的影子，便与他商谈，愿以一个黄金、金币取之不竭的口袋交换他那美丽的影子。穷人施莱米尔于是便把自己的影子出卖给魔鬼，换得了魔鬼的神奇的口袋。回到旅馆后，施莱米尔立即从口袋中掏出一把又一把的黄金、金币，屋内顿时黄金成山，他也在金币堆成的小山上呼呼入睡了。自从他有了数不清的金币后，他一面感到满足，一面却感到痛苦，因为当人们发现他没有影子时，都恐惧地逃开了。他最害怕阳光，有了阳光或光亮，他的致命弱点便会暴露。为了避免阳光，他要住朝北的房间，他也不愿在晴天外出，甚至月光皎洁的夜晚也躲在家里。总之，他想方设法掩盖他没有影子的缺陷。不久，他举行一次盛大宴会，在宴会上结识了当地森林长官的女儿米娜，他们产生了爱情。可是当森林长官夫妇发现施莱米尔是一个没有影子的人时，他们十分害怕，只得与他解除了婚约，而把女儿嫁给了施莱米尔的管家拉斯克尔。拉斯克尔从取之不竭的口袋中盗走了无数的金银财宝，购买了土地，成了大富翁，然后向主人的未婚妻求婚，这是作者要否定的资产阶级欺骗者的典型。施莱米尔在这样一个人人害怕他、个个逃避他的人间痛苦之极。为了摆脱这巨大的痛苦，他决定去见魔鬼，归还他的口袋，换回自己的影子。可是魔鬼对他说，他愿意归还他的影子，但要与他订下出卖灵魂的契约。施莱米尔经过没有影子的痛苦生涯后已十分后悔，因此他断然拒绝向魔鬼交换灵魂。他为了解脱痛苦，扔掉了他的“口袋”。他重新得到影子后，在举行集市的一个村子里买了一双破靴子。他穿着这双靴子走遍乡村田

舍，行走之快使他惊讶，这才发现是买了一双神奇的“七里靴”。施莱米尔穿着这双神靴走遍地球的南北两极，跑遍了世界各大洲，研究大自然成了他的人生方向，也给了他生活的力量。研究科学成了他的最高生活目标，他在科学研究中感到了安慰和满足。于是他在埃及附近一个人迹罕至的洞穴里定居下来，做一个隐居的科学家，研究大自然、地球及一切生物现象，著书立说，并写下了这部回忆录《彼得·施莱米尔的奇异故事》（所以这篇小说用的是第一人称）。小说的最后一段这样写道：“我敬爱的沙米索，我已经选定你作我这部奇史的保管人。在我离开世界之后，这本书也许能够给人们提供有益的教训。但是你，我的朋友，要是你打算生活在人间，那么你首先要学会重视影子，然后再重视金钱……”

这篇小说对资本主义的批判是十分明显的。在资本主义社会里金钱有无上权威，占有金钱便是幸福。施莱米尔在小说开头时也是这样一个人，但是当他有了数不尽的金钱后，他并没有感到幸福。作者由此说明，金钱并不能决定人是否幸福。施莱米尔最后把黄金口袋掷下山崖，说明他由小说开头身无分文的金钱崇拜者变成了金钱的厌恶者。当他决心与金钱统治的罪恶世界断绝关系时，他也获得了新生。小说的最后结局充分反映了作者逃避现实的态度。作者认为，这个金钱的罪恶世界是没有能力加以改变的，人们只能去追求自己认为崇高的事业（如研究学问），以此来摆脱丑恶的现实，摆脱小市民的庸俗习气。那么，小说中的“影子”究竟意味着什么呢？过去的传统分析是，影子象征着当时德国社会的礼节风俗、社会常规和与他人的一致，也有人认为，祖国像影子一样，是人天生具有的，失去影子即失去祖国，因为作者是从法国流亡来的，因此他深感失去祖国之苦，并分析说，施莱米尔在研究学问中度过一生与作者本人的经历也相似。还有人认为，失去影子象征有了金钱但失去人们的信任和同情，成为孤独者的痛苦。作者在

小说中表明：在处处讲金钱的社会里没有真正的感情，并制造出像拉斯克尔这样的奸诈之徒。

E·T·A·霍夫曼（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann，1776～1822）是德国最有影响的浪漫派作家，他也属于柏林浪漫派。霍夫曼是一个全才，既是作家，又是画家、音乐家、作曲家、指挥、导演和律师。因为他钦佩莫扎特，所以他在自己的姓名里加上了莫扎特的名字阿玛第乌斯。霍夫曼不仅对本国作家，而且对世界上许多文学家都发生过影响。

霍夫曼是律师的儿子，大学毕业后在普鲁士的司法机构供职，自己也做过律师。当他在普鲁士当法官时，为官清廉，常为自由民主人士辩护。霍夫曼生活放荡，传说是当时柏林最能喝酒的人。他的业余爱好是作曲。

霍夫曼一生创作极丰，代表作有童话与短篇小说集《谢拉皮翁兄弟》(Serapions Brüder，1819～1821)、未完成的长篇小说《雄猫穆尔的生活见解，附音乐指挥约翰内斯·克莱斯勒传记断片》（Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblätter，1820）。像多数德国浪漫派作家一样，霍夫曼也偏爱童话体裁，他的著名童话有《金罐——一篇新时代的童话》（Der Goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit，1814）、《跳蚤师傅》（Meister Floh，1822）等。此外，霍夫曼还有一个著名长篇《魔鬼的长生汤》（Die Elixiere des Teufels，1815～1816）。

《金罐》是霍夫曼的早期作品，收于他的短篇小说集《卡罗特式的幻想故事集》(Phantasie in Callote Manier，1814)。《金罐》叙述一个荒诞不经的故事，主人公是一个名叫安泽尔穆斯的大学生，他在日常生活里十分笨拙，但他的内心有儿童般纯真的诗一样的境界。他凭借这种幻想能力摆脱资产阶级社会日常生活中的庸俗追求，找到了诗意的魔境。有一天这位大

学生出游，在抽烟时，突然树上的树枝变成三条小蛇跳起舞来。这三条金黄色的小蛇一边跳舞，一边讲着人话，其中一条有蓝眼睛的小蛇对他表示出特别的热情。大学生简直不相信自己的视觉，以为自己是喝醉了或者病了，或者甚至是疯了。之后，他在偶然的机会里认识了城市里的档案保管人，并应邀到档案保管人的家里做客。档案保管人家里有一个奇妙的花园，他有三个女儿。保管人告诉他，他的三个女儿都会变成蛇。大学生在那里重又看见了那三条蛇，特别是那条有蓝眼睛的小蛇，一下变成姑娘，一下又变成蛇。在保管人家里，大学生还看见一只金罐，在金罐上能映出各种各样的人的形象。这个金罐将成为他的女儿塞彭蒂娜丝——蓝眼睛的小蛇日后的嫁妆。三个女儿中有一个爱上了这位大学生，她告诉他说，他的父亲——档案保管人其实是一条大蝾螈，因为他在很古的时候犯过罪，这是上天给予他的惩罚，只有三个女儿找到像这位大学生一样天真、具有诗的境界的人结婚，才能结束这一惩罚。于是大学生向塞彭提娜丝表白了他的爱情。可是这时却出现了一个妖婆，她从中破坏，并盗取了金罐。这个妖婆有一面魔镜，人们只要望它一眼，就会立刻从幻想世界回到现实世界。大学生因为望了魔镜一眼，于是他立即回到了庸俗的现实中。这样，大学生爱上的人其实是大学副校长的爱虚荣的女儿维洛尼卡。大学生一下子失去了已经为他打开的幻想世界，幻想中的宫廷花园也突然变成了现实中的图书馆。由于魔法的作用，图书馆中的棕榈树突然变成了巨蟒。它口中喷出火来，这火又变成了一个大水晶瓶。大学生竟被囚禁到这个水晶瓶中。他看到在五个类似的瓶子中另有五个人也被囚禁，可是那五个人在瓶中不感到自己被囚，反而感到十分自在。由于大学生到过幻想世界——宫廷花园，因此在这狭隘的水晶瓶中他感到窒息。最后档案保管人终于战胜了妖婆。档案保管人后来搬到阿特兰底斯小岛的田庄上，在那里金罐保护着他们的幸福。大学生至今生活在这

个岛上，找到了他的诗境生活。尘世中副校长的爱虚荣的女儿维洛尼卡后来与枢密顾问结了婚，她也认为自己实现了最美丽的梦想。

这篇小说表明了霍夫曼对资产阶级庸俗追求的厌恶。为了反对现实中的丑，作者只能幻想出幻境中的美来与之对比。作者的许多小说都写了这两种世界。霍夫曼认为现实世界是庸俗的，人们在那里追求的不外是名誉、地位、金钱和权力，这是一个“有限”的世界，生活在这“有限”世界里的不过是些“庸俗人”，他们超脱不了“有限”的视野，在“有限”中自满自足。作者又创造出一个“无限”的世界，超尘世的世界，这是一个幻想世界，诗的世界，只有“热情人”（脱去了社会庸俗习气的人）才能幻想出的世界。“热情人”有理想，追求真正的爱情和真正的幸福，因此，他们在现实世界里感到憋气。这两种人和这两个世界常常在霍夫曼的一篇小说中出现。此外，他的小说中的“热情人”往往是有学问的人，是艺术家、音乐家或诗人。

霍夫曼这一“两个世界”的对比手法决定了他的作品的思想特色。他描写现实世界时（也常带幻想色彩）充满讽刺，具有现实主义因素；他描写“无限”世界时常苍白无力，具有虚妄怪诞的色彩。此外，他的作品中经常出现鬼怪，这些鬼怪不仅出现在幻想世界，也出现在现实世界，例如一件东西中了魔便成了鬼怪。正因为他的作品中鬼怪很多，因而也有人称他为“鬼怪霍夫曼”，这决定了他的作品的情节荒诞离奇。

霍夫曼的主要代表作是他的长篇小说《雄猫穆尔的生活见解，附音乐指挥克莱斯勒的传记断片》，全书三卷，第一卷1819年完成，第二卷1821年，完成第三卷只是计划而并未写成，所以这部小说只是一部未完成作。小说内容由两部分交错组成，一部分是雄猫穆尔自叙它对生活的观感。这种写法在霍夫曼时代颇为流行，许多作家常以《某某的生平和见解》作为自己

作品的标题。另一部分则是与此完全无关的音乐指挥克莱斯勒的传记断片。雄猫穆尔把克莱斯勒写的传记断片的稿纸反面当做自己写作的草稿纸，而排字工人无意中也把传记断片排印了，所以小说才包含这两部分交错的内容。

穆尔是一只有学识的博学的雄猫，它自称蒂克笔下"穿靴子的猫"乃是它的祖先，这只雄猫住在一个叫阿伯拉罕先生的家里。雄猫穆尔随时作些笔记，记录下它在庸俗社会里见到的一切，并努力想把自己造就成一名作家。穆尔所记的这一部分实际上描写了庸俗人的有限世界。小说的另一部分是与穆尔笔记交叉在一起的乐队指挥克莱斯勒的传记。克莱斯勒从一个公爵的宫廷流浪到另一个公爵的宫廷，为诸侯服务以维持生计，他便是霍夫曼心目中的所谓"热情人"。于是穆尔讽刺的"庸俗人"的社会和"热情人"克莱斯勒的世界便起到了对比作用。这部小说并没有严格的情节线索，故事发生在公爵依伦乃乌斯所管辖的一块站在露台上便能望得到边的非常小的领土上。雄猫穆尔原来的主人是阿伯拉罕，后来阿伯拉罕把穆尔托付给了他的朋友克莱斯勒。克莱斯勒又通过阿伯拉罕的介绍，从他所讨厌的大公爵的宫廷来到了依伦乃乌斯的小公国的宫廷，可是，克莱斯勒的兴趣爱好与这里的宫廷趣味依然格格不入。克莱斯勒和穆尔交叉地记叙依伦乃乌斯的公国所发生的事。穆尔写了自己的自鸣博学，它的哲学探讨，它与狮子狗彭托的友谊，与雌猫米丝米丝的爱情，以及它自身庸俗却又反对庸俗的本性……作者写依伦乃乌斯小公国的主旨在于讽刺当时德国知识分子贫乏狭隘的生活。穆尔的札记讽刺了狂飙突进分子，因为他们虽不满现实，最后却都销声匿迹，不但追求未获成果，追求的勇气也没有持续多久。克莱斯勒在宫中无法施展才能，勉强以他的艺术投合宫廷趣味。公国和公爵实际上听命于依伦内乌斯的情妇本聪，本聪一心想升为贵族，并想把自己的女儿尤丽阿娜嫁给公爵低能的儿子。公爵也有他的计划，他想使他的多

愁善感的女儿海德维加与富有的海克托亲王联姻，不料这两个女性却都对乐队指挥克莱斯勒钟情。克莱斯勒在心里更倾向于尤丽阿娜。专程来到小公国的海克托亲王却并不爱海德维加，也追求尤丽阿娜，于是造成了两人之间的争风吃醋，海克托的副官甚至对克莱斯勒进行暗害，克莱斯勒在自卫时刺中了这名副官，于是不得不逃亡到修道院去。后来阿伯拉罕写信叫他的朋友克莱斯勒回去，说本聪已晋升为贵族，并且告诉他，宫中不久将举行海德维加和海克托、尤丽阿娜和公爵儿子的婚礼，阿伯拉罕自然想帮助克莱斯勒……小说写到这里中断了。第三卷估计是写克莱斯勒和尤丽阿娜之间的爱情不得不因屈从于宫廷的阴谋而无法实现。小说描写了艺术家与狭隘的社会的矛盾，抨击封建宫廷及德国的市侩习气，作者特别揭露贵族对艺术的敌视和他们对真正的感情的摧残，以致克莱斯勒和尤丽阿娜的爱情只能以毁灭告终。克莱斯勒通过自己在宫中的经历体验到，在现实生活中真正的艺术和纯真的爱情都没有立足之地。霍夫曼的小说经常写艺术家的理想和丑恶的现实之间的矛盾以及艺术家在这种矛盾中的苦恼，《雄猫穆尔》也是如此。

1816年霍夫曼与作家富凯等在柏林每周聚餐一次，席间他们朗诵自己的作品，交流自己的思想。这个聚餐会成立之日恰值宗教圣徒谢拉皮翁的纪念日，于是他们自称谢拉皮翁兄弟。霍夫曼又以此命名了他的小说集。

短篇小说集《谢拉皮翁兄弟》收集了霍夫曼最出色的一些短篇小说。小说集的结构模仿薄伽丘的《十日谈》：四个爱好艺术的青年定期碰头，大家互相叙述有浪漫主义风格的故事来消磨时间，并以此躲避到幻想世界中去。这四个青年就是霍夫曼心目中的“热情人”，他们自称谢拉皮翁兄弟，企图超然物外，脱离现实。小说集中的《斯居德丽小姐》（Das Fräulein von Scuderi），可以说是德国第一篇具有文学水准的侦探小说。

小说的时代背景是1680年法国路易十四时代的巴黎，当时朝廷官吏和豪门贵族常在巴黎最著名的金匠卡第拉克处加工名贵的首饰。可是当这些大臣、贵族带着这些雕刻精致的首饰前去幽会，并把首饰送给女友时，他们的首饰常常被盗走，并且人也被暗杀。尽管采取了最细心的搜捕侦察，珠宝盗窃犯、杀人犯依然逍遥法外。斯居德丽小姐长期居住宫中，这位年已六十开外的小姐在宫中以其优美的诗章和小说著称。一天，路易十四问她对于暗杀与盗窃珠宝案的看法。斯居德丽以一句诗回答了国王的问题。她说："害怕盗贼的情人，实不值一爱。"这句诗客观上在国王面前袒护了盗窃者和杀人犯。就在这一天晚上，一位神情失常的青年突然带给她一只小盒子。她打开盒子一看，里面放着一件制作精美、十分漂亮的首饰，还附着她的即兴诗。这精制的首饰一看便知是金匠卡第拉克的作品。于是金匠被召进宫，金匠说这件作品确为他所作，并声称，不久前它突然不知去向，金匠请求小姐接受此件首饰作为赠品。不久，那位带来首饰的陌生人突然写信给小姐，诚笃地请求她第二天务必把首饰归还卡第拉克。但是这位小姐却没有在限期内归还，当她后来赶到金匠的工场时，发现金匠已被人杀害。金匠的助手奥利维·布鲁松最有杀人的嫌疑，尤其是他涉嫌被捕后，夜间的珠宝偷盗和暗杀便不复出现，因此，他更被人疑心是杀人凶手。这位布鲁松近来正与金匠的女儿玛德龙由恋爱而订婚。玛德龙深信她的未婚夫是无罪的人，于是便去求宫中能言善辩的斯居德丽小姐帮助。布鲁松深爱金匠的女儿，因此觉得有责任对可怕的杀人真相保持沉默。原来布鲁松早已知道谋杀豪富顾客的真正凶手乃是金匠本人。一种难言的动机促使金匠去夺回他精工制作而由别人用纸币买去的饰物，夺回的办法只能靠暗杀占有者。金匠为了感谢小姐在国王面前保护性的回答，特派布鲁松把他的最名贵的饰物送给斯居德丽小姐。不久布鲁松便看见金匠失去自己的精品后的疯狂状态，于是布鲁松

赶紧写信给这位小姐，命她立即归还，以免丧命。可是除了布鲁松知道金匠杀人的动机和事实外，还有一个叫德·米松的军官也知道此事，因为他是金匠的直接受害者。一天，当金匠潜伏某地意欲杀害这位军官以夺回他制作的饰物时，军官由于自卫杀死了这位金匠，至此案情大白，斯居德丽深信布鲁松是无罪的，求国王赦免。

这篇小说结构不平铺直叙，以布鲁松去访小姐并送上一件金首饰开场，然后交代赠首饰的人和赠首饰的原因，情节曲折，悬念不断，而真正的凶手到最后才交代清楚。虽然这篇小说的思想性并不强，但是艺术性却是很高超的。

德国文学中的优秀艺术童话《胡桃夹子和老鼠国王》(Nußknacker und Mäusekönig)也收集在《谢拉皮翁兄弟》之中。俄国音乐家柴可夫斯基据此童话改编成芭蕾舞剧《胡桃夹子》。这篇童话同情正义、善良，作恶的鼠王最后被主持正义的胡桃夹子刺死。

两卷本的长篇小说《魔鬼的长生汤》也是霍夫曼的代表作。小说用的是第一人称，叙述一个修道士的奇遇。修道士梅达杜斯是一个有才华但生性软弱的人，在他的修道院里像保护圣物一样保存着十分神秘的魔鬼长生仙汤。一天，梅达杜斯屈服于长生仙汤的诱惑，竟偷偷地把它喝了。喝了这魔汤后，他就与魔鬼结了缘，这魔汤驱使他做出种种道德败坏的恶行，使他身上所有阴暗的潜在的丑恶都发泄出来。在魔汤的作用下，他狂热地爱上了一个名叫奥莱丽的美丽姑娘。这位姑娘是罗马一位男爵的女儿，梅达杜斯是因宗教使命由修道院派往罗马的。他在罗马破了自己的宗教誓言，过起了世俗生活，寻找恋人，离开了教规，走上了邪道。吃了魔汤的梅达杜斯在与奥莱丽相恋的同时，还与奥莱丽的继母发生不正当的关系，后来修道士怕事情败露，便把她杀了。他与奥莱丽的相爱遭到奥莱丽的兄弟阻挠，修道士竟把他也杀了。两件命案后，修道士从罗马出逃。在出逃的路

上，他在一座森林的小屋里遇到了一个“疯和尚”，这个“疯和尚”和他面貌酷似，即所谓“同貌人”。从此以后，同貌人就常在他生命的重要时刻出现。不久，修道士来到一个诸侯的小朝廷中，又遇见了已在此任宫女的奥莱丽。修道士这时虽化名为莱翁那特，穿上了世俗的服装，可奥莱丽还是把他认了出来——此人便是杀死她兄弟的修道士。于是修道士被捕下狱。就在这时“同貌人”突然出现并救了他。“同貌人”声称，杀死奥莱丽兄弟的是他。这样，“同貌人”被关进了牢房，梅达杜斯则放回宫中。奥莱丽不久便爱上了莱翁那特（实际上的梅达杜斯），向他表白了自己的爱。但是她内心一直恐惧着，因为这张脸与杀死她兄弟的那个修道士实在酷似。过不多时，梅达杜斯与她结婚，就在结婚的那一天，梅达杜斯在路上遇见一辆囚车，车上的“同貌人”正被绑赴刑场处决。在一种可怕的冲动下，修道士对奥莱丽道明了真相，并且在疯狂状态下试图把未婚妻也杀死，但最后只使她受了重伤，接着梅达杜斯逃出了宫廷。他像醉汉似的失去了理智。后来他到了一所罗马的修道院里开始修身苦行，进行内心忏悔。在这所修道院里，他读到了一位家乡人熟知的神秘的老画家的笔记。梅达杜斯自幼就知道这个画家。从这本画家的笔记中，他才知道：原来他和他生活中的其他重要人物都是一个有罪家族的成员，这个家族犯下了谋杀、私通、乱伦等各种罪行，这个家族的祖先便是这位画家。不久梅达杜斯从罗马回到家乡。一天，他正在主持奥莱丽出家修行的仪式，“同貌人”又出现了，原来他已从绞刑架下逃命出来。他闯进教堂，把奥莱丽杀死在祭坛旁。梅达杜斯为清洗自己过去的罪孽，在修道院记下了他的一生。在奥莱丽被害的周年纪念日那天，他也死在修道院院长的怀中。

小说中的修道士最初一心修道，摆脱尘世罪恶，这本系“好事”，不料他经不起魔鬼的诱惑（“仙汤”），从此作“恶”，并为“恶”所控制，进入尘世后便做尽坏事。他内心分裂，最

后重回修道院进行真诚的忏悔，复归到避离丑恶现实的生活中。小说中第一人称的叙述带着忏悔的口吻，可是小说里中了魔的“我”却又处处背道而驰，这种内心分裂的心理描写是霍夫曼尤其擅长的。此外，小说有神秘色彩，情节也具幻想性。

过去有些文学史对霍夫曼基本上否定，但霍夫曼是一个复杂的文学现象，他的作品有荒诞不经的内容，有感到生活空虚的情调（因此，霍夫曼曾被评为颓废派和神秘主义的始祖），但他的作品表达了对现实的不满，漫画式地揭露了现实中的丑并渴望美的崇高的生活。此外，我们还应看到他的作品的艺术成就，如心理刻画、幻想性、叙述的才能、幻境的制造以及现实和梦幻的内容互相交织的艺术手法等等。霍夫曼是19世纪德国有欧洲影响的作家，果戈理、巴尔扎克、波德莱尔、陀斯妥耶夫斯基，甚至美国作家爱伦·坡等都受过他怪诞风格的影响。霍夫曼对同时代的音乐家也有过影响，例如舒曼根据他的长篇小说《雄猫穆尔的生活见解，附音乐指挥克莱斯勒的传记断片》写过著名的十三首套曲《克莱斯勒阿那》，奥芬巴赫也根据霍夫曼的作品写过著名歌剧《霍夫曼故事》。霍夫曼在人物刻画上爱写“热情人”和“庸俗人”的对比，还爱写“同貌人”。写同貌人的目的在于刻画人的内心分裂及内心的善恶斗争。在善恶斗争中，恶常占上风，霍夫曼认为，这是因为现实中丑与恶常占上风的缘故，因此要行“善”，只能去修道院修行。

在柏林的浪漫派作家中，富凯（Friedrich de la Motte Fouque，1777～1843）是霍夫曼的好朋友，也是一个颇有影响的浪漫派骑士文学作家。富凯的作品多系以中古为背景的骑士或有关英雄传说的小说，他也写过一些剧本和诗歌。富凯至今还没有为人遗忘，主要是因为他的童话体小说《温蒂娜》（Undiue，1811)。富凯像沙米索一样，祖先是法国人，也像沙米索一样，在法国大革命时随自己的贵族家庭流亡到了德国。

富凯当过教授，曾在普鲁士军队里作少校军官，1813年还参加过作战。他的代表作便是《温蒂娜》。《温蒂娜》全书19章，叙述一个水妖的爱情故事。水妖温蒂娜非常美丽，她有人的外表，但没有人的灵魂，不过只要水妖与一个凡人结婚就会有一个灵魂。不久水妖在人间爱上了一个年轻的骑士，这位骑士也爱上了这位以孤儿身份寄养在老渔民家的温蒂娜，两人终于结了婚。天真无邪的温蒂娜从此有了灵魂，但同时她也有了人间的痛苦和烦恼，她也就不复为仙，成了一个在爱的同时受着苦难的人间妇女。这一变化体现了浪漫派的自然哲学观，即认为自然是美丽的、无邪的，不过大自然没有人所特有的灵魂，而人是有灵魂的、有思想的，但却已没有自然的特点。因此温蒂娜在获得灵魂的同时也获得了尘世的烦恼。小说《温蒂娜》描述的也是温蒂娜在人间尝受精神痛苦的故事。结婚之后，温蒂娜告诉骑士，她原是一个女妖，她们的世界有自己的规矩，温蒂娜的叔父曾警告她不要与凡人结婚。结婚后，温蒂娜十分幸福，可是不久后骑士遇到了一个更加美丽的姑娘贝尔塔尔达并且如醉如痴地向她求爱。温蒂娜的叔父也无法施展本领来解救纯洁的温蒂娜被人抛弃的命运。水妖世界有一条规矩：水妖结婚有了灵魂后，只要在水上受到其丈夫的侮辱，便又重新失去灵魂。一天，骑士在多瑙河上侮辱了温蒂娜，于是她立即在如泣如诉般潺潺而流的水中消失。骑士完全忘却了他那回到水妖国的前妻，而要与贝尔塔尔达结婚。但是骑士也没有获得幸福，温蒂娜重又以她的美貌出现，她拥抱她的不忠的骑士丈夫，并给他一吻，这一吻竟使骑士窒息而死，温蒂娜自己也从此化成一泓清泉，围绕着她丈夫的坟墓，以表示她纯真不变的爱情。

富凯认为，人间有着精神痛苦，有了灵魂也必然有烦恼，不如化身自然，倒落得无忧无虑。小说的动人情节吸引了好几位作家的注意力，霍夫曼和洛津都曾把它改成歌剧，甚至被人改成芭蕾舞剧和话剧。几十年前这部小说便有了中译本，洛津

的歌剧《温蒂娜》至今仍在歌剧舞台上经常演出。

除了上述作家外，还有一个在文学史上并无突出地位的诗人缪勒（Wilhelm Müller，1794～1827）。缪勒是一位抒情诗人，他的诗歌语言简朴得如同民歌，作品有较浓重的感伤情调。缪勒是裁缝的儿子，由于他写诗歌颂过希腊人民反抗土耳其异族统治的诗篇，因此得到了“希腊人缪勒”的美名。1813年他以志愿军身份参加过反拿破仑的爱国战争。缪勒的创作以组诗《冬之旅》(Winterreise)和《磨坊工之歌》（Müllerlieder）最为出名。舒伯特的两部出名的声乐套曲《美丽的磨坊女》和《冬之旅》便是根据缪勒的诗谱写而成的。《冬之旅》中的《菩提树》（der Lindenbaum）更是家喻户晓，缪勒的诗名也因为舒伯特的谱曲而流芳百世。这两组诗都是叙述一个流浪者对童年的回忆，述说爱情的烦恼，感伤色彩浓烈，曲折地表达出诗人对现实的不满。缪勒还写过一些叙事诗。大诗人海涅在韵律方面，甚至在抒情内容的表现方面，都曾受到缪勒的影响。

与柏林的浪漫派作家同时，在士瓦本还有聚集在诗人乌兰德（Ludwig Uhland，1787～1862）周围的一些浪漫派作家，文学史上称他们为士瓦本浪漫派。这一派作家在组织上更加松散。

乌兰德主要是个出色的叙事诗人，他也写过不少优美的抒情诗，同样被不少作曲家谱成了歌曲。乌兰德的叙事诗可与歌德席勒的叙事诗媲美。但乌兰德的叙事诗完全在于叙事，所以题材常常是古代传说或神话，而不像席勒的叙事诗那样富于哲理性，也不像歌德的叙事诗那样把大自然加以人格化。

乌兰德早年在斯图加特当律师，后来到图宾根大学任德国语言文学教授，专攻中古高地及低地德语文学，尤其研究福格威德的诗歌创作。乌兰德有民主思想，1805年士瓦本国王擅自非法地解散士瓦本州议会，他为了捍卫民权，曾表示抗议，并拒绝对国王宣誓效忠。1819～1825年，乌兰德曾任符腾堡王国

国民议会议员。他生前即驰名文坛，他的诗歌在当时已印行43版。乌兰德不仅是诗人，还作为政治家而著名。1847年德国的一艘远洋海轮曾以他的名字命名。在他死后，纽约的德国侨民曾组织乌兰德协会。

作为抒情诗人，乌兰德的诗歌描写普通人的苦难与欢乐，描写漫游的快乐和分离的痛苦，他的诗歌朴素而晓畅，显然受了《儿童的奇异号角》的影响。著名的诗篇有《春天的信念》(Frühlingsglaube),《投宿》(Bei einem Wirte wundermild),《女店主的女儿》(der Wirtin Töchterlein),《好战友》(Ich hatt' einen Kameraden)等。从这些诗中可以欣赏到他的诗歌的优美和朴实。《春天的信念》在淡淡的感伤中满怀着对未来的新的希望，而不仅仅是一首描写大自然风光的诗篇。

乌兰德的叙事诗著名的有《齐格弗里德的剑》(Siegfrieds Schwert),《歌手的诅咒》(Des Sängers Fluch),《艾登哈尔的幸福》(Das Glück von Edenhall)。

《歌手的诅咒》叙述一个残暴的国王请两名歌手(父子二人)去宫中唱歌取乐，青年歌手以其竖琴奏出极其哀怨动人的曲调，使在场的大臣们都低头不语，深受感动，连皇后眼眶里也充满了眼泪。这时国王反而大怒，认为青年歌手诱惑了他的大臣，迷惑了他的皇后，于是以利剑刺死了歌手，青年便在他父亲的怀中断了气。白发的老歌手走出宫门，摔碎了他心爱的竖琴，向上天呼喊出心中的不平，诅咒国王的宫殿和花园，诅咒这残暴的刽子手国王。上天对老人深表同情，于是天崩地裂，宫廷倒塌，国王当然也难逃一死，这就是歌手的诅咒。这首叙事诗谴责了统治者的残暴。

《艾登哈尔的幸福》中的艾登哈尔系传说中的英国一古城，在这个古城中某个贵族有一件传家宝——一只高脚水晶酒杯。这只酒杯上刻着字，说它如果破碎，这个家族便会遭到不幸。一次，这个家族的青年贵族在宴会上用这只酒杯碰杯狂饮，终

于震碎了这只杯子。宴会大厅立即猛然炸裂，裂口喷出火焰，这时强盗又来抢劫，年青贵族被强盗杀害。次日该家族的老佣人来看现场，只见被刺死的青年贵族手里仍执着破杯躺在废墟里。这首诗纯系叙事，并无多大的社会意义。

施瓦普(Gustav Schwab,1792～1850)作为诗人并不出名，他主要的文学成就是他的《希腊的神话与传说》(Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, 1838～1840)，此书在世界各国流传，在中国也有译本。它系统而生动地叙述希腊神话与传说，对希腊神话的传播起了很大作用。此外，施瓦普还著有《德国民间故事书》(Die deutschen Volksbücher,1836)。

豪夫(Wilhelm Hauff,1802～1827)是一个很有才华的士瓦本浪漫派作家，他在文学上的贡献主要是他的15篇出色的艺术童话。此外，他还写过一部描写士瓦本地方宗教改革的历史长篇小说《利希滕施泰因》(Lichtenstein,1826)，它的风格摹仿英国历史小说家司各特，因为成就不显著，如今几乎已为人遗忘，唯独他的15个童话几乎成了德国民间故事书，至今仍有顽强的生命力。其中著名的《小穆克》(Der kleine Muck)和《冷酷的心》(Das kalte Herz)等早已由民主德国搬上银幕。

豪夫1802年生于斯图加特，他曾在一个男爵家里当过家庭教师，给男爵的孩子讲故事，后来他把这些故事整理成文，写成了童话集《骆驼商队》(Die Karawane)。然后他在德国、法国旅行，25岁时在蒂罗尔染上流行病而死。豪夫的创作生涯只有短促的三年，他的15个童话分别收录在三个童话集中，即(1)《骆驼商队》，这一集包括《鹳鸟哈里发》(Die Geschichte von Kalis Storch)，《小穆克》等；(2)《亚历山德里亚的酋长及其奴隶们》(Der Scheich von Alexandria und seine Sklaven)，这一集中有著名的《矮子鼻儿》(Der Zwerg Nase)；(3)《施佩萨特客栈》(Das Wirthaus im Spessart)，这一集中收有名篇《冷酷的心》。

豪夫的童话在形式上摹仿《十日谈》，故事由书中人叙述，故事与故事之间的纽带由作者穿连。例如一个商队过沙漠，大家在晚间讲故事消遣；或奴隶主释放奴隶，由奴隶讲故事等。《施佩萨特客栈》则是说在一个客栈里，旅客在夜间轮流讲故事。豪夫的童话引人入胜，曲折离奇，比民间童话更富幻想与离奇色彩。他的童话有的取材于《一千零一夜》或民间传说（如《冷酷的心》）。在思想内容上，豪夫的童话有的写剥削阶级对劳动者的欺压（如《小穆克》和《矮子鼻儿》等），有的嘲笑统治者，例如国王、大臣的愚蠢（如《鹳鸟哈里发》），也有的描写在金钱主宰一切的社会里，金钱如何使人冷酷（如《冷酷的心》）。这里介绍他的两则童话《小穆克》和《猴子当人》(Der Affe als Mensch)。

《小穆克》中的主人公小穆克出身贫穷，身材矮小，故名小穆克。自从父亲死后，他不得不外出谋生，后来在一个老太太家里打杂，可是这老太太对小穆克很不友好。一天，小穆克无意间发现，在老太婆总是关着的房间里有一双拖鞋和一根拐杖。小穆克发现穿上这双拖鞋后便能行走如飞。于是他带着这两件东西离开了老太婆的家，去寻找幸福。他做了一个梦，梦里有人告诉他，穿了这双拖鞋在后跟上转三下就能到他要去的地方。那根拐杖则是根魔杖，在有金子的地方它会自动打三下，有银子的地方打两下。梦醒后，他来到市场上寻找职业。正巧宫廷要在市场上找健步如飞的奴隶，小穆克当场表演，并且毛遂自荐。小穆克就这样进了皇宫，成了国王的亲随飞奴。他颇受国王恩宠，因而遭到其他宫臣的嫉妒。一天小穆克进御花园，发现魔杖在某个地方自动敲了三下，穆克便知地下有金，果然发现了金坛，原来这是先王避难时埋在这里的黄金。穆克掘出了一些金子并在宫中分送，这引起了宫廷里人们的嫉妒，后来他们趁小穆克在园中掘金时。当场把他逮住，并诬告穆克盗窃国库财宝后把黄金埋于园中。昏君不问青红皂白，听信大臣们的告发，判穆克死刑并立即执行。穆克只得如实相告，并在国王面

前现场表演魔杖的本事，还向国王说出了他行走如飞的秘密在于他的拖鞋。国王于是决定没收这两件宝贝并驱逐穆克出宫。穆克只得流浪于森林之中，肚子饿极时便以无花果充饥，不料吃完一只无花果后立即长出了驴耳驴鼻，穆克苦恼极了。他饥饿难耐，只好再吃无花果，吃完第二只后一切又恢复如常。穆克这才知道无花果的秘密，于是便采集了一大袋进城去，适逢宫廷厨师在市场采购，见此时鲜就买了一大堆给皇帝大臣吃。皇帝大臣吃后一个个长出驴耳驴鼻，变成了驴头驴脑。这时小穆克化装成外国大夫进宫。说擅长治怪病，并当场给每个大臣吃一只无花果，使大臣恢复如常。国王打开宝库让穆克取宝以作报酬，穆克看见自己心爱的拖鞋和魔杖，便抢步上前穿上了拖鞋，取走了魔杖，脱去化装，现出穆克的本来面目，并当面指责国王的不仁不义，说他活该有一副驴头驴面，说罢便飞奔而去。从此他定居在一个城市，在那里过着与世无争的生活。这篇童话描写了统治阶级的愚蠢、贪婪及他们对百姓的欺压。

在豪夫的童话中社会意义最强的是他的《猴子当人》，在这篇童话中，作者已经完全扯掉了童话的外装，直接说故事发生在当时的德国。在某个落后偏僻的诸侯小国的一个小城市里，居住着一个外乡人，他从不与这个落后城市的居民往来，居民们对他也有种种猜测。一天，这个城市来了个马戏团，外乡人便买了马戏团的一只大猴子，每天对它进行训练，使它的行为能随套在它脖子上的绳子而变化，脖子上的绳子抽得越紧时它便越听话。训练好以后，外乡人便带着猴子去出席这一城市的社交活动，人们竟把这只猴子当做年轻的英国人，甚至盲目崇拜它的一切举动，认为这才是外国的摩登风尚。不久，外乡人应邀出席音乐会，他避而不去，却命猴子前往并参加演出，事前他又告诉主人，他的“侄儿”如不听话可放松脖子上的绳子。在音乐会上猴子果然不听话，于是主人吩咐放松绳子，结果猴子随着绳子放松大发猴子脾气，最后真相毕露，让大家看到它

不过是一只猴子而已，这时许多盲目模仿它的人都羞愧得无地自容。外乡人捉弄了这个城市的社交界后，留下了一张条子，内容是叫他们从这件事中吸取教训。

这篇童话以犀利的笔调揭露德国市民阶级的庸俗及盲目追求外国风尚的习气，使人感到这些社会"名流"的可鄙可笑，这些人自作风雅，把可笑的东西当可敬的东西，这篇童话至今还能给我们以启发和教育。

除了上述南北两派的浪漫派作家外，还有一个不属于任何派别的浪漫主义作家荷尔德林（Friedrich Hölderlin，1770～1843）。荷尔德林的创作活动结束于19世纪初，是席勒、歌德的同时代人，一般文学史家常把荷尔德林和让·保尔等列在一起，归为浪漫派和古典作家之间的作家。

荷尔德林的作品在他生前并不受重视，一直到本世纪初，他才越来越受到尊重，得到了极为崇高的评价，尤其是民主德国的著名诗人贝希尔评论说，荷尔德林的创作使德国语言达到了一个高峰，并称颂他是伟大的爱国诗人和抒情诗人。

荷尔德林在法国大革命的影响下开始创作，他对德国的落后闭塞和人民的不觉悟深感痛心。当他目睹德国的分裂、君主专制和市民的鼠目寸光时，痛感法国革命的理想在当时的德国无法实现，于是他把美好的理想和朦胧的憧憬寄托于未来，并把古代希腊加以诗化，把古代希腊人加以理想化。像席勒和歌德一样，他把诗化了的古希腊看作他的理想社会的图景，这诗化的古希腊即共和制度的雅典。荷尔德林拿不出什么来和现存制度对抗，他只能描绘出一个脱离实际和生活的浪漫主义幻想，追求人类、自然、上帝的和谐一致，并陶醉在这一幻想中。但因为他的理想并不是对中古的美化，而是积极向上的，因此他的作品具有明显的反封建色彩。

荷尔德林的父亲是个修道院教师，荷尔德林早年丧父，后来在图宾根的教会学校里读书，曾与德国的两位著名哲学家谢林

和黑格尔是同学，而且一度还同住一室，十分友善。由于荷尔德林不想从事神职人员的工作，因此他中途辍学，经席勒介绍当了家庭教师。后来为了能在大学听课，他又放弃了家庭教师职务，随后又不得不在法兰克福银行家贡塔特处当了三年家庭教师，这期间他对银行家夫人苏赛特产生了很深而绝望的爱情，这位苏赛特后来便成了他的信札体抒情小说《许佩里翁》中女主人公的原型。由于荷尔德林对女主人的爱情，银行家贡塔特不得不把他解聘。以后他定居耶拿，并一度想筹办一个杂志，失败后便浪游到法国。在种种物质生活和精神生活的打击下，三十而立的荷尔德林便出现精神病症状，但他仍致力于创作并翻译希腊文学，还一度担任过图书馆管理员。1806年他终于被关进了图宾根的精神病院，在那里经受了野蛮的治疗。一年后经友人安排，他被一对图宾根的木匠夫妇收留，这时他的精神失常已十分严重。在这位好心肠的木匠家中，荷尔德林又度过了将近40年的漫长岁月，但他已经不可能有任何创作了。荷尔德林的生活悲剧是一个有才华的人在黑暗社会里经受种种磨难酿成的悲剧，他的一生可谓贫病交迫，既没有财产，也没有家庭，既没有生活保障，也没有社会地位，他的才能还没有充分发挥出来便被环境窒息了。

荷尔德林受席勒和克洛卜施托克的影响，写了不少颂歌，如《自由颂》(Hymne an die Freiheit)和《人类颂》(Hymne an die Menschheit)。他的中期作品最为成熟，形式上有严格的格律，内容上常交织着人道主义思想和对祖国深沉的爱的感情。这方面的代表诗作有《人》(Der Mensch)、《涅卡河》(Der Neckar)、《海德堡》(Heidelberg)等。诗歌《为祖国而死》(Der Tod fürs Vaterland)和《德国人的歌》(Gesang des Deutschen)，表示了他对祖国的爱和为国牺牲的决心，《橡树》(Die Eichbäume)、《日落》(Sonnenuntergang)等诗又写出了他对大自然的热爱。《希腊》(Griechenland)一诗表达了他对古希腊的向往，对人类理想

社会的憧憬。《狄奥提玛》(Diotima)一诗则写了他的痛苦的绝望的爱情。他的诗歌十分优美抒情，感情深沉，有时也充满了痛苦之情。

《许佩里翁或希腊的隐士》(Hyperion oder der Eremit in Griechenland, 1797～1799)是荷尔德林的代表作，1794年首先在席勒主办的杂志《塔利亚》上发表了片断，即《许佩里翁断片》(Fragmente von Hyperion)。我们现在读到的是作者1797～1799年完成的两卷本。小说是一个叫许佩里翁的希腊人写给他的德国朋友的自述，这部信札体小说在形式上与《维特》并无二致，只是在情节上，《维特》叙述的是刚经历的事，《许佩里翁》叙述的则是往事。小说的故事并不复杂，可以说是长篇抒情独白，它发生在1770年希腊人民武装反抗土耳其异族压迫的时期。许佩里翁是一个希腊青年，本性多愁善感，在他的好友鼓动下，他参加了希腊军队反抗土耳其的统治。这支队伍为本国的自由而战，本应由优秀的人员组成，可是许佩里翁却发现这支军队并不像他想象的那样崇高伟大，因为他看到了军队中军官士兵的自私和他们的抢劫行为。面对这一切他感到惶然、失望，由此他得出结论：美的理想并不能通过武力来实现。后来许佩里翁认识了一个名叫狄奥提玛的姑娘，深深地爱上了她，他把她看作美的化身，只有这样的“美”才能使他忘却现实和理想之间的差距。这部小说主要描写的便是许佩里翁对狄奥提玛的爱情，而狄奥提玛也就是作者所钟情的苏赛特，许佩里翁实质上是作者自己。许佩里翁见到了生活的不如意后曾想在战争中一死以摆脱苦恼。不久狄奥提玛病故，这使许佩里翁更感到生活的孤独。最后，连他的一个挚友也死了。许佩里翁便浪游到异乡——德国。可是他在德国看到的是同样鄙陋的现实，因此他深深感到，他只有在大自然中才能找到慰藉。作品最后几章描写18世纪德国现实的部分写得比较具体，并具有控诉力量，前半部分则带有较浓厚的梦幻色彩。主人公的真正理想并没有表达清楚，他只是希望

希腊人民能通过反对土耳其的异族统治建立起一个独立国家，这个国家又能以古希腊为榜样，在那里产生艺术的新繁荣，给人的全面发展和自由以广阔的空间。这个朦胧的理想和席勒在《审美教育书简》中的理想十分接近。

小说中穿插的《许佩里翁的命运之歌》(Hyperions Schicksalslied)是荷尔德林最著名的诗篇，这首诗曾由好几个作曲家谱写成曲，尤以勃拉姆斯所谱的合唱曲最为出名。全诗开头描写许佩里翁仰望希腊的蔚蓝的天空，歌颂不受命运支配的、在极乐世界的仙人生活，然后又回到现实，描写了在人间受命运支配的凡人的生活，并把仙人的生活和凡人的生活作了鲜明的对比：凡人盲目地生活着，痛苦地生活着，因为他们不能掌握自己的命运，今天不知明天将遭遇到什么，最后只能听任命运的摆布，被命运抛到无底的深渊。全诗情绪压抑，充分表达出当时的人们，尤其是知识分子的深沉的苦闷心情。

Ihr wandelt droben im Licht	你们在上空的天光里遨游，
Auf weichem Boden; seelige Genien!	踏着轻软的云毯，极乐的精灵们！
Glänzende Götterlüfte	辉煌的神风
Rühren euch leicht,	轻轻地触动着你们，
Wie die Finger der Künstlerin	就像是女艺人的手指
Heilige Saiten.	抚弄神圣的琴弦一样。

Schicksallos, wie der schlafende	超脱命运的摆布，那些天仙们
Säugling, atmen die Himmlischen;	像酣睡的婴儿一样透着呼吸；
Keusch bewahrt	神的精神
In bescheidener Knospe,	纯洁地保存在他们那
Blühet ewig	朴素的蓓蕾之中，
Ihnen der Geist,	开着永不凋谢的花朵，
Und die seeligen Augen	那极乐的眼睛

Blinken in stiller　　在静静的
Ewiger Klarheit.　　永远的澄明中张望。

Doch uns ist gegeben,　　可是，我们却被注定，
Auf keiner Stätte zu ruhn,　　得不到休憩的地方，
Es sehwinden, es fallen　　忍受烦恼的世人
Die leidenden Menschen　　时时刻刻
Blindlings von einer　　盲目地
Stunde zu andern,　　消逝、沉沦，
Wie Wasser von Klippe　　好像飞瀑被抛下
Zu Klippe geworfen　　一座一座的悬岩，
Jahr lang ins Ungewisse hinab.　　一年年坠入渺茫。

《艾姆佩道克勒斯之死》(Der Tod des Empedokles, 1797)是荷尔德林未完成的诗体悲剧。艾姆佩道克勒斯是公元前5世纪生活在西西里岛的一位哲学家、政治家、医生和巫师。他的政治宣传及建立一种更好的宗教的主张使他受到人民的信任，人民拥戴他为国王，但是他拒绝皇冠，他说皇冠的时代应当成为过去，人民应该自己解放自己。盲目的群众后来被一个狡猾的教士蛊惑，他离间人民和艾姆佩道克勒斯的关系。艾姆佩道克勒斯在得不到人民理解的情况下，投入艾特那火山口自杀，他并不怕死，认为人死后复归于自然，与自然一致，另一方面他企图以他的死唤醒人民，他相信他的死是他个人和他的人民新生的开始。作者让艾姆佩道克勒斯自杀来说明爱好自由者、觉醒者即使在孤独中也应该用一切手段唤醒人民，并认为在违反自然的社会中的生实则意味着死，而意识明确的死则意味着新生。艾姆佩道克勒斯是一个不为人民所理解的反叛者的形象。在这部作品中，荷尔德林无论在诗律或风格方面都尽可能地摹仿希腊作家。

19世纪初叶德国文坛除了上述浪漫派作家外，在1813年前后的反拿破仑统治时期，还出现过一些解放战争诗人、爱国诗人，其中著名的有阿尔恩特(Ernst Moritz Arndt，1769～1860)、申肯道尔夫(Schenkendorf，1783～1817)和克尔纳(Theodor Körner，1791～1813)，后者仅22岁即战死沙场。他在战场上牺牲后，人们在他怀中还发现一个日记本，日记本中写着一首诗，表明他为祖国而战死的决心。当他饮弹毙命时，这本日记本和这首诗都被鲜血染红，后来这本日记被当做烈士的珍贵文物保存起来。推奥多尔·克尔纳是席勒的朋友高特弗利德·克尔纳Gottfried Körner)的儿子，他的诗极富少年人的激情，朋友们后来把他的遗诗整理出版，收集于诗集《琴与剑》(Leier und Schwert，1814)中。

第四节　革命民主主义诗人海涅

海涅(Heinrich Heine，1797～1856)是歌德之后享有世界声誉的德国诗人，是19世纪德国最杰出的革命民主主义诗人。海涅生活在欧洲政治生活动荡多变的时代，他经历了拿破仑战争、神圣同盟、梅特涅专政、维也纳会议，总之，经历了欧洲封建复辟时代。海涅还经历了1830年的法国七月革命，1848年的欧洲资产阶级革命，总之，也经历了欧洲资产阶级革命的时代。1844年他又经历了德国的无产阶级起义——西里西亚纺织工人起义。海涅在侨居巴黎期间结识了比他年轻近二十岁的马克思，并与马克思结下了深厚的友谊。1848年海涅还经历了《共产党宣言》发表这一伟大事件，《宣言》的发表意味着科学共产主义的确立和马克思主义的诞生。可见海涅生活的时代是一个社会矛盾十分错综复杂的时代，这既是欧洲资产阶级革命的时代，也是

封建势力垂死挣扎的时代，同时又是欧洲无产阶级登上历史舞台的时代和马克思主义诞生的时代。因此，在海涅的作品中，我们既看到他对封建势力和德国分裂、落后的痛恨，又可以看到他对资产阶级革命的欢欣鼓舞和向往，他的诗还反映了工人阶级的起义，也反映了他的错误认识，但同时又表达了他对人类的未来属于共产主义这一信念。我们只有理解了海涅生活的时代特点才能正确地理解海涅。

从文学史角度看，海涅经历了欧洲从浪漫主义到批判现实主义的发展过程。海涅的创作一开始曾受到当时德国浪漫主义的影响，后来在他的诗中批判现实的成分越来越增多，后期的海涅已经是一个优秀的民主主义诗人。

海涅一贯主张文学作品的艺术性与思想性的统一，他反对空洞的口号诗(所谓“倾向诗”)。为此，他曾与德国文坛上具有小资产阶级狂热性的作家——“倾向诗”的主张者伯尔纳有过激烈的文学论争。海涅在主张文艺要用艺术性来表达思想性的同时，也反对过分拘泥格律、墨守成规因而束缚思想的假古典主义。为此，他也曾与贵族出身的诗人普拉顿(Platen，1796～1835)有过文艺论争。海涅不仅是一位优秀的诗人，还是一个别具一格的政论文作家和文艺评论家。这是因为他的政论与评论用的是诗人的语言和风格，不是枯燥的论说。因此，他的评论也有不够系统、缺乏理论概括的缺点。海涅晚年的许多诗有政论的特点，而他的评论又有诗人创作的特点，政治性与抒情性的交织正是海涅中期以后创作的基本风格。

1797年海涅生于杜塞尔多夫城，父亲是个穷犹太商人，因此海涅的童年生活过得很艰辛。但是海涅的叔父沙乐蒙·海涅倒是一个富商，住在繁华的汉堡，后来海涅在经济上一直受到这位叔父的资助。海涅的父亲希望海涅继承衣钵，因此1815年海涅在法兰克福从商，1816年到叔父处，1818年借叔父的经济资助开了一爿布店。由于海涅没有做生意的天才，因此经商失

败。海涅在汉堡叔父处学商未成，爱情上也遭受挫折。在汉堡他爱上了叔父的长女阿玛丽亚，然而这位美丽骄矜的姑娘却对海涅并不钟情。海涅的第一部诗集《诗歌集》(Buch der Lieder, 1827)中的许多诗，便是描写海涅这一时期单相思的苦恼的。1819年，海涅尊叔父之命去波恩大学学习法律。在波恩大学，海涅常去听浪漫派首领奥·施莱格尔的文学课程。后来海涅又到柏林大学和格丁根大学学习。海涅在柏林大学听过黑格尔的课程，1825年在格丁根大学获得法学博士学位。1825～1830年间，海涅曾作过一些旅行，在国内旅行了柏林、波茨坦、慕尼黑、黑尔戈兰等地，后来又去国外旅行了英国、意大利等地，他为他的旅行写了四部游记与旅行观感，这些游记合称《旅行印象》(Reisebilder)。这四部游记是海涅创作成熟的里程碑，显示了海涅杰出的讽刺才能，也显示了他对社会现象的敏锐观察力。1830年海涅曾在北海小岛黑尔戈兰疗养。从三十多岁开始，海涅的健康已显示出瘫痪的征兆，这疾病后来使海涅完全卧床不起达八年之久。1830年他在黑尔戈兰小岛听说法国七月革命推翻了复辟的波旁王朝，万分兴奋。与法国相比，他更感到德国的落后，他向往革命的法国，于是在1831年到巴黎侨居，一直到1856年去世，海涅只短暂地回过两次德国。晚年海涅还加入了法国籍，并且他的一些著作也用法文出版。1843年海涅曾回汉堡省亲，同年回巴黎，这次旅行的印象促使他写了长诗《德国，一个冬天的童话》(Deutschland, ein Wintermärchen)。1844年海涅又曾回汉堡一次。海涅在巴黎居住了20多年，结识了一大批法国的文豪如贝朗瑞、乔治·桑、巴尔扎克等，并认识了激进的小资产阶级作家别尔内和波兰钢琴家肖邦，还与法国圣西门主义者交往密切。海涅在法国写了不少报道，给法国人介绍德国的情况，为德国的《奥格斯堡汇报》作通讯员，给德国人民介绍法国的情况，因此海涅是当时沟通德法文化的重要人物。由于海涅的作品反对普鲁士的封建专制，主张民主，尖锐

讽刺德国各方面的落后，因此在1835年，德国议会禁止海涅及“青年德意志”作家的作品在德国出版。1843年在巴黎与马克思建立的友谊对海涅一生的创作具有极大影响。1843年马克思因《莱茵报》被禁，从德国流亡到法国，后在法国办《前进报》，1845年《前进报》遭禁，马克思便流亡到了比利时。在巴黎流亡期间，马克思常与海涅见面，马克思夫妇经常倾听海涅朗诵他的诗篇，马克思也对海涅的诗提出中肯的意见。与马克思结识后，海涅写出了他的政治上最成熟的诗篇。1843—1845年，海涅与马克思有密切往来，1845年马克思被法国政府驱逐出境，这才中断了他们两人几乎是每天的晤面。

1845年开始，海涅中年时代所患的瘫痪症恶化了。1848年5月海涅最后一次出门，那天他去了卢浮宫博物馆。他走进壮丽的大厅，站在“米罗的维纳斯”像前不禁伤心地哭了。海涅自己写道：“我在她的脚前呆了很久，我哭得这样伤心，一块石头也会对我同情。女神也怜悯地俯视着我，可是她又是这样绝望，好像她想说：难道你没有看见，我没有臂膀，我不能帮助你吗？”自从这一天之后，海涅便卧床不起。他在床上躺了八年，海涅称这可怕的床是“床褥墓穴”。可是海涅在痛苦的疾病折磨下仍然顽强地坚持创作，不仅关心时事和社会，写下了许多政治诗篇，还写下了无比优美的抒情诗。这些作品简直令人难以相信竟出自一个残疾人之手。海涅在可怕的病痛下并没有失去对人类未来的关心，他渴望着德国进行革命。海涅热爱生命，热爱生活，在失眠之夜竟写出了奇妙的爱情诗篇，1851年出版的《罗曼采罗》(Romanzero)就是这样的作品。我们对于海涅的勤奋创作和坚强的毅力，面对死神处之泰然的态度，不能不表示钦佩。

海涅一生贫困，他从1836年起由于经济窘迫，接受了法国政府给德国政治流亡者的津贴。一般德国文学史家认为这是海涅的一个严重错误。1834年海涅在法国认识了一个法国女工，

同居后，于1841年正式结婚，海涅在晚年的诗中把她化名为玛蒂尔达来赞美，妻子一直非常关心地照料着他，在海涅的传记中常有优美的插图描绘这一情景。

我们把海涅放在浪漫主义这一章，主要是因为海涅的早期创作是在浪漫派影响下进行的，把他的《诗歌集》列入浪漫主义作品也是完全适合的。此外，海涅的后期创作中也不乏浪漫主义因素，不过海涅的浪漫主义并无耶拿或海德堡浪漫派那样的怀古之情。海涅早期的代表作《诗歌集》包括五部分，即《青春的烦恼》(Junge Leiden)、《抒情插曲》、(Lyrisches Intermezzo)、《归乡》(Die Heimkehr)、《哈尔茨山游记中的诗》(Die Gedichte aus der Harzreise)和《北海》(Die Nordsee)。这部诗集是德国文学中最受人欢迎的文学作品之一，在海涅生前就印行了13次，每版最多印到5千册，诗集的主要内容是表达海涅对他堂妹阿玛丽亚的绝望爱情，此外还描写了美丽的大自然，诗集并没有多少政治内容，主题比较狭隘。但年轻的海涅和有些浪漫主义作家的区别就在于他描写的爱情是人间的，不是来世的，是生活中的爱情，不是梦幻中的爱情，他爱的是一个现实中的姑娘，不是仙人或墓中的游魂。海涅的诗清新自然、质朴可爱，如同现实生活中一个天真无邪的姑娘。他的诗毫无神秘色彩，充满了真正的诗人的热情。由于诗集的音乐性和民歌风味，许多作曲家为《诗歌集》中的诗篇谱曲，这中间不仅有舒曼、舒伯特、勃拉姆斯、孟德尔逊等，还有鲁宾斯坦、柴可夫斯基、李斯特、拉赫马尼诺夫等外国作曲家。《诗歌集》中有的诗篇甚至被谱成几十种不同的歌曲。海涅的诗篇在德国本土据说就被谱曲五千首以上，在这方面即便歌德也不能与海涅相比。海涅的名声远播世界，多半还是因为他的这部《诗歌集》，而不是《德国，一个冬天的童话》，《诗歌集》奠定了海涅的诗人声誉。诗集中的著名诗篇有《在奇妙的五月里》(Im wunderschönen Monat Mai)，《乘着歌声的翅膀》(Auf Flügel des Gesanges)，《一棵棕榈树在北

方》(Ein Fichtenbaum steht einsam),《罗累莱》(Lorelei),《你像一朵花》(Du bist wie eine Blume)等。

但是《诗歌集》除了描写爱情、月光、夜莺……之外，在表达对爱情失望的同时，也表达了他对社会的失望；在描写失恋中的孤独时，也写出了他在社会中的孤独；当然,社会的主题在《诗歌集》中还不占主要地位。诗集流露出的忧郁情绪主要是失恋的产物，但另一方面也是现实生活给他带来的苦恼的产物。

1824年海涅作哈尔茨山之游，1826年发表《哈尔茨山游记》(Die Harzreise)这部著作是海涅创作上的一个转折，因为他在这部游记中已经摆脱了单纯个人的失恋之苦而面向社会了。在《哈尔茨山游记》中，海涅第一次显示了他的卓越的讽刺风格和散文大师的才华。在结构上，《游记》把散文和诗交织在一起,常常是一段散文后插入一段诗。在内容上,《游记》把对美丽的大自然的描写和对丑恶的德国现实的揭露交织在一起，因此它是文艺和政治杂感的交织,是抒情和嘲讽的交织。通过这样的交织,可以说把美的自然和丑的现实进行了对比。在结构与内容上两方面交织的特点形成了这部游记的独特风格，因此这部《游记》既是游记，又是讽刺随感。

《游记》写海涅从格丁根出发，一路经过许多地方，最后来到哈尔茨山，并登上它的顶峰布罗肯峰。海涅一路描写他所见到的美丽风光，写了他对自然的感受，还对他在路上遇到的形形色色的市侩进行了尖锐的讽刺，对德国的分裂和落后加以猛烈的抨击。当经过某煤矿进行参观时，他对矿工们的艰苦劳动深表同情，对矿主的剥削深表痛恨，当海涅写这些矿工时，文字质朴，字里行间流露出他对劳动者的同情与关心。但当他写到市侩们的自以为是、鼠目寸光、安于现状和奴颜婢膝时，字里行间又充满了讥笑，用的完全是两种文笔。布罗肯峰是哈尔茨山的顶峰，这部分的描写也是全书讽刺的顶峰。在布罗肯峰上,海涅与一群市侩们同桌就餐,海涅对在座的市侩们一个接着

一个地进行冷嘲热讽，特别是其中有关芭蕾舞与政治的关系那一段，尤为出色。由于海涅写《游记》时还比较年轻，他还不可能有一个明确的反封建纲领，因此他嘲讽的矛头主要针对庸俗的市侩和狭隘不觉醒的德国市民阶层，同时也描写了劳动者的不觉醒和对剥削的驯顺忍受。从内容上看，《游记》比《诗歌集》迈出了一大步，海涅已从个人小圈子中走了出来。这部游记是描绘19世纪 20 年代德国现实的一幅生动图画。发表这部著作时正是卡尔斯巴德决议严禁反政府的文字印行之际，因此海涅的讽刺有时不得不采用俏皮的开玩笑的形式，以逃避检查官的耳目。

《哈尔茨山游记》语言上乘，风格多样，可以毫不夸张地说，它的语言是德国文学中语言方面的光辉范例。

海涅的游记第二卷至第四卷分别为《思想——勒·格朗集》(Ideen-Buch Le Grand, 1826)，《英国断片》(Englische Fragmente, 1827--1831)，有关意大利游记的是《从慕尼黑到热那亚的旅行》(Reise von München nach Genua, 1828)、《卢卡浴场》(Die Bäder von Lucca, 1829)和《卢卡城》(Stadt Lucca, 1830)。

《思想——勒·格朗集》是一本歌颂拿破仑的书。海涅少年时适逢拿破仑进驻莱茵左岸。在拿破仑进驻期间，海涅的故乡作了不少资产阶级改革，使居民们享受到了资产阶级的平等自由。拿破仑还采取了相应的政治经济措施，这一切使犹太人出身的海涅也享受到了权利，不再遭人歧视。因此，海涅歌颂拿破仑实质上是与歌颂法国革命结合在一起的。拿破仑在书中成了法国革命的代表，解放和进步政治的象征。这本小册子的积极意义在于把革命看作是社会的出路，它实际上号召人民起来反对德国的封建统治。维也纳会议后的复辟时期，莱茵左岸重归普鲁士统治，人民曾经获得的权利重又丧失。这本书写成于复辟时期，因此海涅对拿破仑的过分崇拜是有其特定历史原因的。

由于《思想——勒·格朗集》矛头直指普鲁士统治，歌颂拿破仑，因此该书一出版即被查禁。勒·格朗乃是海涅虚构的拿破仑的鼓手长，全书是通过海涅回忆童年在故乡的所见所闻，通过从俄国打仗回来的鼓手勒·格朗的观察等手法写成的。《思想——勒·格朗集》在思想上和对社会的观察上比《哈尔茨山游记》前进了一步。在这本书中，他已经看见了在德国发动一次资产阶级革命的必要性。

在《英国断片》中，海涅从被剥削人民大众的立场出发，批判地观察了当时经济上最发达的工业资本主义国家——英国。《英国断片》在思想深度上比《思想——勒·格朗集》又进了一层。海涅渴望德国有一次资产阶级革命，可是在他目睹资产阶级革命已经成功的英国之后，发觉资本主义社会也并不是人民群众的天堂，在那里他看到了劳动者生活的悲惨，看到了资本主义社会的贫富两极分化。在《伦敦》这一章中，作者已经在毫不留情地批评资本主义制度本身了。

有关意大利游记的那三个部分比《英国断片》又有了进步。在这里，海涅已经不再满足于仅仅是一个社会的观察者，他写道："什么是我们时代的伟大任务？这就是解放……革命成了人类解放战争的信号。"而且，他已经把自己的命运、他作为诗人的社会使命和人类的解放事业紧紧地结合起来了。他写道："你们应该把一柄剑放在我的棺木上，因为我曾是人类解放战争中一名勇敢的战士"（《从慕尼黑到热那亚的旅行》）。

从整个内容看，这四本游记与其说是游记还不如说是随感更为恰当。海涅的政论式论述牵涉到社会政治、文艺等许多方面，因此，这四部游记是研究19世纪上叶欧洲文艺、政治的很好的资料，同时也是研究海涅思想发展史的重要材料。

1830年法国爆发了七月革命，人民起来推翻了维也纳会议后复辟的波旁王朝。当时海涅正在北海的黑尔戈兰岛治疗神经衰弱和眼疾。他听见这一振奋人心的消息后，立即写下了他的

著名诗篇《我是剑，我是火焰》(Ich bin das Schwert, ich bin Flamme)，表达了他愿为革命勇往直前的决心。这首诗海涅生前并未发表，是在他死后的遗稿中发现的。与海涅同时代的俄国诗人赫尔岑说过，谁要想知道七月革命的消息对年轻一代人的影响，就请他去读一读海涅在黑尔戈兰岛上听到法国君主专制被推翻时写的文章吧。

1831年海涅到巴黎后，写了一些论文，其中最重要的是《论浪漫派》(Die romantishe Schule, 1833)和《论德国宗教和哲学的历史》(Zur Geschicte der Religion und Philosophie in Deutschland, 1834)。这是海涅的两篇重要论文，虽是理论文章，读起来却毫不枯燥，缺点是理论上的探索不够系统，因此可以说，这两篇文章不是严格意义的文艺和思想方面的理论著作，而是一个诗人对文艺哲学和宗教等问题的评述。

这两篇论文的创作动机是为了反驳法国斯塔尔夫人的《论德意志》一书。《论德意志》美化了当时落后的德意志，对当时德国文学界的论述尤其受她的好友施莱格尔影响。海涅针对这本美化封建落后的德国的书，也从文学、宗教、哲学等方面向法国人民介绍德国的情况，并且在一开始也用了《论德意志》这一书名，为了便于法国人直接阅读，海涅用法文写了这本著作。海涅对自己这一著作期望甚大，希望能得到社会的热烈反响，但在海涅生前此书只出了一版。海涅的《论浪漫派》一书评述了中古高地德语文学的发展，公正地评价了当时德国的浪漫派。海涅认为德国浪漫派缅怀中古，逃避现实，背叛了德国文学自莱辛以来的优秀的进步传统，妄图恢复中世纪的宗教精神，是不符合时代要求的。海涅用尖锐的讽刺和辛辣的用词对耶拿派、海德堡派的作家逐一加以论述。他的总评价是：德国的浪漫派是病态的，不健康的，死亡的。海涅在批评浪漫派的同时，却又对浪漫派在文学上的具体功绩给予充分肯定，如搜集民歌、翻译世界名著等，并且还肯定有的浪漫派作品语言优美等。《论浪漫

派》是浪漫派的同时代人对德国浪漫派的一部评价和论述，海涅的评论影响了后世的文学史家们。此外，我们在《论浪漫派》中还了解到海涅的鲜明的文学观点，比如他在文中说："艺术是反映生活的镜子。"又说，"巨人安泰只有在脚踏着大地母亲时，才坚强无比不可征服，一旦被赫库勒斯举到空中，他便失去了力量；同样，诗人也只有在不离客观现实的土地时才坚强有力，一旦神思恍惚地在蓝色太空中东飘西荡，便会变得软弱无力。"这是海涅批评诺瓦利斯和霍夫曼时所作的比喻。可见，海涅认为，文学作品的生命力在于植根于现实，文艺一旦脱离现实便将一事无成，这一见解即使在今天也还是正确的。海涅希望德国产生新的文艺，以结束浪漫派在德国的统治，他还用自己的作品在这方面作出了榜样。

《论德国宗教和哲学的历史》是从宗教、哲学方面向法国人介绍德国的文化，全书三篇。第一篇论述宗教及其本质，阐述宗教的演变过程，如怎样从基督教发展到天主教，又怎样产生了新教。第二篇论述德国古典哲学的来源，主要介绍了笛卡儿、斯宾诺莎、莱布尼兹对德国哲学的影响。作者企图说明，自从马丁·路德以来，德国宗教和哲学的发展乃是德国社会革命的前驱和准备。他还认为，德国宗教和哲学从中世纪以来的历史就是一部理性、自由、民主跟宗教、愚昧、专制作斗争并取得胜利的历史。第三篇论述康德哲学的划时代意义及德国古典哲学从康德到黑格尔的发展，主要偏重于论述它的积极意义。海涅把斯宾诺莎、莱辛（在第二篇中有相当多的篇幅论述这位文学史上的大人物，海涅认为莱辛是路德以来最伟大的德国人）和康德都解释为无神论者，把费希特、谢林、黑格尔的哲学都解释为民主革命的前驱。恩格斯曾在《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》一书中说，海涅早在1833年就看到了德国古典哲学的革命意义，尤其是黑格尔哲学的革命意义。恩格斯指的就是海涅在这本小册子中的一些论点。恩格斯在《费尔巴哈和德国古典哲学

的终结》第一节中这样写道："正像18世纪的法国一样，在19世纪的德国，哲学革命也作了政治变革的前导。但是这两个哲学革命看起来是多么不同啊！法国人同一切官方科学，同教会，常常也同国家进行公开的斗争；他们的著作要拿到国外，拿到荷兰或英国去印刷，而他们本人则随时准备着进巴士底狱。反之，德国人是一些教授，是一些由国家任命的青年的导师。他们的著作是公认的教科书，而全部发展的最终体系，即黑格尔的体系，甚至在某种程度上已经被推崇为普鲁士王国的国家哲学！在这些教授后面，在他们迂腐晦涩的言词后面，在他们笨拙枯燥的语句里面竟能隐藏着革命吗？……但是不论政府或自由派都没有看到的东西，至少有一个人在1833年已经看到了，这个人就是亨利希·海涅。"

海涅写这部书时还不过30多岁，可是他已经在黑格尔等人难懂的语句后面发现了黑格尔哲学的革命性，这本书显示了海涅政论家的文风和文学家的笔调，是一个文学家论述的哲学史，它有很多生动的比喻，也有许多尖刻的语句，证明海涅有文学家和理论家相结合的独特性。恩格斯对海涅在这本书中显示出来的敏锐观察力有极高的评价。

19世纪40年代，在海涅认识了马克思后，他的创作达到了顶峰。海涅最优秀的政治诗篇均产生于40年代，如他的著名的诗篇《西里西亚纺织工人》(Die schlesische Weber)、《等着吧》(Wartet nur)和长诗《德国，一个冬天的童话》。在这些诗歌中，海涅已经摆脱了青年时代缠绵悱恻的爱情苦恼，明确了诗人的使命，扩大了眼界，思考着祖国甚至人类的未来。《西里西亚纺织工人》中的纺织工已经是资本主义制度的掘墓人，他们公开诅咒过去视为神圣的上帝、国王和专制封建的国家，他们织着布，可那是埋葬封建资本主义制度的尸布。恩格斯对这首诗推崇备至，认为诗人因这首诗已经加入了"我们的队伍"。他又说："这首歌暗中针对着1813年普鲁士人的战争叫嚣：'国王

和祖国与上帝同在！’”1813年普鲁士人进行反拿破仑战争，就是以海涅在本诗中对国王、上帝、祖国的诅咒来号召人民的。诗中的织工已经不是受苦受难者的形象，而是反叛者的形象了。1844年6月西里西亚纺织工人起义后海涅身处异乡，却立即把这一事件用诗歌形式加以歌颂，足见他政治上的敏感性。另一方面，他当时身居法国，可是对祖国发生的事情却极为关注，也足见他的爱国心。

马克思认识海涅后，对海涅的创作热情关怀。民主德国著名的海涅专家维克多在他的《马克思与海涅》一书中说：“一首八行的诗，海涅和马克思共同修改了很多遍，每一个字都推敲很久，他们费这么多时间去修改和琢磨，直到在诗里改完了所有要修改要琢磨的地方为止。”这一时期海涅的创作均收集在1844年的《新诗集》(Neue Gedichte)里，标题为《时代的诗》，海涅即使身在异乡，也用他的诗直接参加了德国人民的革命斗争。

长诗《德国》写下了海涅1843年由巴黎返回德国时的观感。1843年年底海涅回到了阔别13年的祖国，次年1月他又重返巴黎，他以这次旅行的见闻为素材写成了这部长诗。诚如海涅自己所说，这篇长诗是“极其幽默的旅行叙事诗”。海涅在自由空气比较浓厚的法国生活了13年后，见到祖国依然封建割据，军国主义统治着普鲁士，不禁感触丛生，深切体验到自己祖国的落后。作者以极其厌恶与鄙视的心情讽刺他在旅途上目击的德意志丑恶的现实，他在这里看到了法国早已不存在的东西，它们不仅在德国存在，而且势力还相当大，德国还在沉睡。作者说他一踏上祖国的国土，便内心激动，百感交集，只见一个琴女正拨弦歌唱，她唱着中世纪式的麻醉人民、叫人乐天知命、不要反抗的宗教歌曲。海涅针对琴女的歌声，唱出了自己的歌，作者说，这是一首新的歌，这是一首歌唱人类美好未来的歌。海涅的这首歌带着空想社会主义色彩，主张消除剥削，大家劳动，反对宗教里说的天堂，而要在地上建立起人间天堂，当然，

海涅的人间天堂还十分抽象。第二章写海涅在边境线上受到检查，作者幽默地讽刺检查官说："我随身带来的私货，都在我的头脑里藏着。"意即他头脑里的革命思想是普鲁士的反动势力无法检查和没收的。第三章写海涅到亚琛时看见普鲁士的士兵正在训练，当他看见代表普鲁士的大鹰时(普鲁士国徽上有一只大鹰)，心头便充满愤怒。海涅说，他要"唤来莱茵区的射鸟能手，来一番痛快的射击"。莱茵区虽在维也纳会议后重归普鲁士，但莱茵区的反普鲁士势力一直比较强大，对大鹰的射击意味着推翻反动的普鲁士统治。

海涅流亡到巴黎后，曾遭到一些激进的所谓"革命者"的攻击，认为海涅忘记了自己的祖国，忘记了革命。其实海涅是爱国的，而且也渴望着祖国革命。在第十二章中，海涅申述了他忠于祖国的立场。在这一章中，他把自己比喻成狼，他说他不是羊(代表忠顺)，也不是狗(代表奴颜媚骨)，而是进攻型的革命者——狼。他告诉志同道合的革命者，对他不要误解，他并没有叛变为狗。

在第二十六章中，海涅把当时德国分裂成的36个诸侯小国比喻为36个粪坑，它们发出难以抵挡的臭气。海涅接着说，要清除这些粪坑(即对德国进行革命)可麻烦了。海涅又借用了法国大革命时期圣鞠斯特的一句名言："不能用玫瑰油和麝香治疗人的重病沉疴。"德国已经病入膏肓，已经不能文质彬彬地改良，只能运用暴力了。

整部长诗是对普鲁士的封建落后和德国的分裂进行讽刺、挖苦与攻击，同时又表达出海涅渴望德国革命的心情。长诗的标题叫"德国"，可是为什么海涅又称它为"冬天的童话"呢？因为冬天意味着寒冷、荒漠和冷酷，"童话"意味着"非现实"，即德国——你的现状早就不该存在了，你早就应该是一个"非现实"，可你今天还依然是一个冷酷的不该存在的现实，因此这不是甜蜜的童话(一个人们向往的美好现实)，而是冬天的童

话(冷酷的难以置信的现实)。

海涅尽管目睹了封建落后的现实，但在最后的第二十七章中他对未来仍充满了信心，对未来仍寄予热情的希望。在这一章中他说：伪善的老一代在消逝，感谢上帝，他们已经渐渐地沉入坟墓，新的一代在成长，没有矫饰和罪孽，具有自由思想和自由的快乐。海涅说他要对这新的一代宣告一切。这最后一章和第一章相呼应：要在地上建立天堂(第一章)，应该依靠这新的一代(最后一章)。这是一个对人类和德国的未来充满信心与希望的诗人的声音。

1845年后，海涅的健康状况恶化。1849年马克思在巴黎停留期间曾多次探望重病中的海涅，从1848年到1856年逝世，海涅与病魔搏斗了八年，他没有中断创作，1851年写成的《罗曼采罗》喊出了他渴望生命的呼声，但也有些诗充满了死亡威胁中的凄怆情绪，不乏悲观的情调，海涅自己也说“这像是从一个坟墓中传来的悲诉，一个被活埋的人对着深夜叫喊”。

但是海涅在“床褥墓穴”中依然关心着欧洲的革命和德国的前途。当革命的1848年来到时，他正病得很重，因此他说：或者让他健康起来，或者让他死掉。1855年他在《1648—1793—？？？？》这首诗中，叙述1649年英国专制国王被判了死刑，1793年法皇路易十六被送上了断头台，海涅在诗中预言，德国封建王朝也必将灭亡，所不同的是，英法两国的资产阶级对封建贵族是不留情的，而德国资产阶级则要跟在德国王朝的灵柩后面哭哭啼啼，一针见血地指出了德国资产阶级的特性。在《最前线的哨兵》(Enfant Perdu)一诗中，海涅以自由战线上最前线的哨兵自誉。

海涅在四十年代为《奥格斯堡汇报》写的巴黎通讯(向德国人民报导法国的情况)后来汇编成集，使它成为报导当时法国的政治、文化和人民生活的重要材料，海涅把这部巴黎通讯命名为《卢台奇亚》(Lutezia)，因为巴黎的古名叫“卢台奇亚·巴

黎西奥罗姆”。1856年，海涅在逝世前几个月为这本书的法文版写了一个序言，即著名的《〈卢台奇亚〉法文版序言》。这篇序言一般公认是海涅的政治遗嘱，它显示了海涅的资产阶级民主主义的革命性和局限性，也显示了一个革命诗人的坦率和他对人类未来的见解。海涅在《序言》中写道：“我承认未来的时代是属于共产主义者的，我是用一种忧虑的和非常恐怖的语调来说这句话的，可是——唉！这决不是伪装！当真的，我想到那个时代，那个被无知的偶像破坏者们掌握了政权的时代时，我总是惊恐欲绝。他们将用他们粗糙的双手毫不留情地打碎美丽的大理石雕像，这些雕像是我非常心爱的东西，他们将粉碎诗人所非常喜爱的艺术方面的一切游戏和飘渺的幻想；他们将破坏我的月桂树丛林，而在那里栽种马铃薯；百合花——它一向既不纺纱也不劳动，却穿戴得像盛装的国王所罗门一样华丽，它将被人从社会的土地上拔掉，除非它手里拿起纺锤来；玫瑰花，那夜莺的懒惰的新娘，将遭受同样的命运，而夜莺，这位无用的歌人将被驱逐，还有——唉，我的《诗歌集》将被香料杂货小贩用来做纸口袋，给未来时代可怜的老太婆装咖啡和鼻烟，唉，我预见了这一切，而我每想到胜利的无产阶级用来威胁我诗歌的那种毁灭情形，我总要感到一种说不出的悲伤，我的诗歌将随着整个古老的罗曼蒂克世界而沉沦，虽然如此，我坦白承认，正是这个对于我的一切趣味和爱好如此敌视的共产主义，它对于我的心灵发生一种诱惑力，使我无法摆脱……但愿正义得以伸张！但愿这个旧世界崩溃，这个纯洁沦丧、利欲嚣张、人剥削人的旧社会！但愿它遭受彻底的破坏，这个外面粉刷洁白、里面充满着欺骗和腐败的坟墓！”

这一段文章一方面表明海涅对旧社会充满了仇恨，另一方面表白了他对共产主义新社会的恐惧。海涅的恐惧根源在于他对共产主义的不正确理解，因为海涅把共产主义只看作是人人有饭吃，只注意物质财富的生产，而不懂精神文明和精神财富的

社会。海涅在1856年写的这段文字，完全有理由加以原谅，因为1848年《共产党宣言》发表才不过数年（文中海涅首先对共产主义表示欢迎，并相信它是人类的未来），在共产主义理想还处于最初阶段的时候，又有多少人真的理解它呢？

海涅的一生是前进的一生，他从一个抒情诗人开始，而后认识到诗人的社会使命，加入了革命的行列，并以其敏锐的政治嗅觉写了不少优秀的政治诗和政论杂文，最后成为一个战斗的政治诗人。

海涅后半生一直居住在巴黎，死后也葬在巴黎，但人们不应当因此说他不是个爱国者。海涅生前曾写过一首题目叫《在哪里？》的诗，诗中写道：

Wo wird einst des Wandermüden	何处将是疲倦的旅人
Letzte Ruhestätte sein?	最后安息的地方？
Unter Palmen in dem Süden?	是在南国的棕榈树下？
Unter Linden an dem Rhein?	是在莱茵河畔的菩提树旁？
Werd ich wo in einer Wüste	我将被陌生人的手
Eingescharrt von fremder Hand?	葬在一处荒漠之地？
Oder ruh ich an der Küste	或者在一处大海的岸边
Eines Meeres in dem Sand?	永远在沙滩里安息？
Immerhin! Mich wird umgeben	不管怎样！到处一样，
Gottes Himmel, dort wie hier,	上帝的苍穹将裹住我的尸身；
Und als Totenlampen schweben	夜间有星辰挂在我的上空，
Nachts die Sterne über mir.	就像是灵前的明灯。

对于为人类解放事业而斗争的海涅来说，死后埋葬在哪里都一样。从海涅的全部创作来分析，人们更明确地看到了世界观与创作的密切关系。

30年代后，作为流派的德国浪漫主义便渐渐成为历史。19世纪40年代之后，德国文学像欧洲其他主要国家一样开始进入批判现实主义时期。

第六章

19世纪德国批判现实主义文学

第一节　19世纪德国政治历史概况

19世纪初欧洲随着拿破仑的失败，开始了封建复辟时期。当时欧洲的封建势力结成了所谓“神圣同盟”，残酷镇压人民起义和资产阶级自由思想的传播。1815年以奥地利为首组成了德意志联邦，联邦包括34个德意志诸侯小国和4个自由市。在联邦内部，奥地利和普鲁士进行了激烈的争霸，但是在镇压人民方面，它们却又是联合一致的。1819年德意志联邦通过所谓卡尔斯巴德决议，这一决议规定，各大学都须在警察监视之下，免除一切有民主思想的大学教师的职务，严格检查一切出版物等等，德意志联邦妄图用这一决议窒息一切民主思想。但是资本主义的兴起和民主思想的传播乃是势所必然，是无法加以镇压和禁止的。19世纪30年代前后，德国逐步进行工业革命，逐步以机器生产代替手工劳动。德国的资本主义发展长期受到封建分裂的严重影响。由于分裂，各诸侯小国都设有自己的关税。各诸侯小国度量衡也不一致，甚至连货币也不同。这一切都影响了资本主义的发展。比如一个商人从柏林去瑞士，在当时就要经过十个诸侯小国，也就是说要换十次货币，办十

次过境手续，付十次关税等等，这自然不利于经济发展。由于日益壮大的资产阶级的强有力反抗，德意志联邦不得不进行一些改革。1834年大多数诸侯小国联合一致建立了以普鲁士为盟主的德意志关税同盟。关税同盟无疑促进了资本主义在德国的发展，同时促进了国内统一市场的形成，也巩固了普鲁士在全德国的地位。关税壁垒的取消又促使交通运输业发展。因此，19世纪30年代德国资本主义生产有了很大发展，但手工劳动在当时还是资本主义生产的主要构成部分。在资产阶级产生的同时，也产生了无产阶级。随着资本主义生产方式的发展，无产阶级反对资本主义剥削的斗争也随之发展，这一斗争在当时最突出的表现即为1844年西里西亚纺织工人起义，德国的工人运动也就以这次起义揭开了它的第一章。由此可见，当时的德国，既有资产阶级和劳动人民一起与封建势力的矛盾，又有资产阶级和无产阶级之间的矛盾。由于德国资本主义生产方式发展迟缓，加上国家的分裂，有组织的工人运动出现得也较迟。1836年在巴黎成立了第一个德国工人组织，即“正义者同盟”。封建势力的强大，致使德国的工人运动组织者只能在国外活动。“正义者同盟”的成员主要是手工业工人。最初这一同盟并无明确的斗争纲领，后来同盟与马克思、恩格斯有了接触，并接受了马、恩的政治观点。1847年在伦敦举行同盟的第一次大会，大会由恩格斯及威廉·沃尔夫拟定同盟章程，并正式把“正义者同盟”改名为“共产主义者同盟”，同盟的口号也由原来的“人人皆兄弟”改为“全世界无产者，联合起来！”并且明确提出，同盟的目的是建立“没有私有制的新社会”。1847年12月在伦敦举行同盟的第二次大会，会上委托马克思、恩格斯草拟同盟的纲领。1848年2月，马、恩受共产主义者同盟的委托草拟的《共产党宣言》在伦敦发表，这一著作宣告了科学社会主义正式诞生，并宣告：科学社会主义理论和工人运动的结合已经开始。1848年既是科学社会主义的诞生年，又是欧

洲蓬蓬勃勃进行群众起义的资产阶级革命年。

关税同盟虽大大促进了德国资本主义的发展，但德国在政治上仍不是统一的国家，而只有政治上的统一才能真正起到经济统一和发展的保证作用。有了统一的资产阶级国家——政治统一的具体体现，才会有强大的资本主义经济发展。

德国资产阶级虽不满封建割据，却并不打算用暴力斗争争取国家统一。德国资产阶级害怕与劳动人民联合行动去反对封建势力，因为他们害怕劳动人民远胜过害怕贵族，因此在德国的统一问题上，他们宁愿与封建诸侯讲妥协，宁愿依靠普鲁士贵族力量去合并诸侯小国来建立统一国家。统一的国家不仅能使德国形成为一个统一的国内市场，还可以在国外竞争，争夺国外市场，因此，政治上的统一已成为德国资本主义发展的一种必要了。

如前所述，1848年资产阶级革命前夜的德国，不仅有资产阶级和封建贵族的矛盾，还有资产阶级和无产阶级的矛盾，后一矛盾影响了德国资产阶级在资产阶级革命中的态度。1848年前夕，生产力的发展使资产阶级革命在所难免了，加上1845、1847年农业大歉收所造成的粮食危机，使人民生活水平越来越低，这就导致革命迅速到来，1848年在柏林终于爆发了人民起义。1848年法国二月革命的消息传到德国后，首先是德国农民开始暴动，3月，维也纳人民武装起义，推翻了封建制度，梅特涅反动政府垮台，梅特涅也逃亡国外，“神圣同盟”宣告结束。奥地利的革命大大地鼓舞了人民，普鲁士军队士兵同情人民的英勇斗争，军队不稳了，为防止不测，国王把军队撤出柏林，人民终于获得了胜利。这时，只要资产阶级与人民共同努力，在普鲁士的君主政体遭到这一失败后推翻封建统治，消灭封建残余势力，建立统一的民族国家这一目的本来是可以达到的，但德国资产阶级太害怕人民和革命的发展，因此，他们赶快把人民革命搬进了议会大厅。在人民群众普遍的呼声下，

1848年5月在美因河畔的法兰克福举行了国民议会，但直到1849年3月，法兰克福国民议会才通过了帝国宪法，并决定建立统一的立宪君主国。然而，这一帝国宪法被普鲁士政府拒绝，也被各邦君主拒绝，于是在1849年许多地方举行了维护宪法的起义，但起义均遭镇压。1849年6月，国民议会宣告解散，它的解散标志着德国1848年资产阶级革命的失败。于是革命的任务——自下而上通过人民起义推翻封建统治来建立统一的民族国家，没能完成。1848年的资产阶级革命未能自下而上统一全德国，这一失败终于为“自上而下”统一德国铺平了道路。

1848年革命失败后，德国依旧是一个分裂国家。由于德国资本主义生产方式的发展比英、法晚，因此，德国可以利用英法的先进生产经验，运用当时的新式机器，而不必死抱住旧机器不肯更新，这样，在相当短的时期内德国便迅速工业化了。生产力的发展迫使国家要尽快统一。普鲁士一贯有荡平诸侯、统一德国的野心。它实现野心的最大阻力来自奥地利。普鲁士在俾斯麦执政下，1864年先同奥地利发动丹麦战争，丹麦战败后割让石勒苏益格—荷尔斯泰因，石勒苏益格割归普鲁士，荷尔斯泰因归奥地利。但普鲁士在石勒苏益格的占领军必须经过奥地利占领区，于是普、奥之间常有磨擦。1866年俾斯麦发动对奥战争，奥地利战败，普鲁士遂获得了全部石勒苏益格—荷尔斯泰因，确立了自己在德国的霸权地位。1867年，普鲁士又以它为首组成北德意志联邦。这样1815年建立的以奥地利为首的德意志联邦便解体了。北德意志联邦包括了22个诸侯国家。此时，除南德四个诸侯国家外，德国基本统一，这自然已把奥地利排除在外了。1870～1871年的普法战争，法国大败，法国割让阿尔萨斯和洛林，这时南德四邦也加入北德意志联邦，于是德意志统一最后完成，统一的德意志帝国宣告成立。三次王朝战争(丹麦战争、普奥战争和普法战争)完成了德国自

上而下的统一。这个统一既为资本主义的广泛发展，同时也为强大的德国工人运动的发展创造了条件。俾斯麦是人民革命的镇压者。早在1864年，在德国就有了以倍倍尔和李卜克内西为首的工人组织。1869年，以这两位工人领袖为首的社会民主工党成立。1875年，社会民主工党和拉萨尔于1863年建立的全德工人联合会合并，建立了德国社会主义工人党（后改称社会民主党）。俾斯麦眼看工人的政党越来越有独立性，而且发展也越来越快，出于对工人运动的害怕，俾斯麦便借故把社会民主党打成非法。1878年，国会通过所谓“反社会主义者法令”——即“非常法”，取缔了所有工人组织，于是德国工人运动进入了艰苦斗争的时期。直到1890年，俾斯麦因内政外交的原因辞职，国会未能通过继续延长非常法的有效期限，社会民主党又开始公开活动。

自从1871年德国统一后，生产力突飞猛进，它为了开辟国外市场及获得原料市场，积极开拓殖民地，便和老帝国主义国家产生了矛盾。19世纪末叶，德国的资本主义迅速进入垄断阶段，这就孕育了帝国主义国家间为争夺殖民地而进行的第一次世界大战的危机。

第二节　浪漫主义衰落后的德国文学概况

19世纪30年代之后，德国的浪漫主义文学已趋衰落。与此同时，政治上神圣同盟复辟的鼎盛时期也已经过去。反封建的民主力量正在逐步形成。30年代浪漫主义衰落后德国文坛出现的诗人海涅便是反封建的民主力量在文学上的体现。从1814年或1830年到1848年三月革命为止的德国文学，在文学史上被称为“三月革命前文学”，这一时期的文学也被有的文学

史称为“复辟时期文学”或“皮德玛耶时期”。“皮德玛耶时期”主要指1814～1848年间描写脱离政治的庸俗平静生活的文学，因此用这一术语概括1814年或1830年至1848年的文学显然并不合适。从1830至1848年间德国文学实处于批判现实主义的早期，并且出现了革命民主主义文学。因此1814～1848年的德国文学并不是“不问政治”的“皮德玛耶时期”，而是参与了1848年革命准备工作的文学。30年代之后，德国文坛上出现了一个文学派别，名叫“青年德意志”，它反对浪漫主义文学，提倡“倾向文学”，提倡把文学当做政治斗争的工具。“青年德意志”的作家在艺术上苍白无力，他们的作品常常是干巴巴的“倾向”口号，激进而空洞，这种文艺自然缺乏生命力，所以遭到海涅等进步作家的反对。这派作家实际上代表小资产阶级革命作家的反封建倾向，他们多半是在1830年法国二月革命后涌现出来的。“青年德意志”派作家反对封建统治的激烈言论，促使德意志联邦在1835年下令禁止刊行他们的书籍。在这一禁令中名列第一的是海涅的著作，因此有的文学史家把海涅也列为“青年德意志”成员，但海涅实在不能算是“青年德意志”的成员。“青年德意志”的主要代表是：伯尔纳(Ludwig Börne, 1786～1837)，古茨科(Karl Gutzkow, 1811～1878)和劳勃Heinrich Laube, 1806～1884)。

“青年德意志”这一名称是这样来的：当时一位作家维恩巴尔克(Ludolf Wienbarg, 1802～1872)把他在大学里的讲稿于1833年整理出版，题名为《美学的出征》(Aesthetische Feldzüge)。在该书的扉页上他写道：“我把这些文章献给你，年青的德意志，而不是献给那古老的德意志。”这里，年青的德意志(或青年德意志)指的是听他的课的德国青年。由于这位作家以及二月革命后出现的一些作家观点激进，坚定地反对封建专制、天主教会，主张立宪和民主，主张妇女与犹太人的解放(只是没有提出建立统一的民族国家)，反对浪漫主义文学，反

对文艺返回中古，主张文学应接近生活，认为每一时期的文学都是这一时期社会状况的反映……这些革命的言论自然遭到当时德意志联邦的反对。由此可见，“青年德意志”实际上并非一个文学流派，也不是一个文学团体。这些作家的共同点是他们的作品对社会的批判态度。由于他们要批判当时的社会弊端，因此，他们当时最常用的作品形式是报道性的散文、杂文、小品文。例如伯尔纳的代表作《巴黎书简》(Briefe aus Paris, 1832～1834)便是一部优美的政治性散文集，作者向当时的德国人报导了二月革命后巴黎的文化、政治和社会生活。全书115封信，是伯尔纳从巴黎写给在法兰克福的女友的。这一作品在德国自然遭到了禁止。伯尔纳是犹太人，受人歧视，二月革命后他像海涅一样满怀希望前去巴黎。《巴黎书简》的重要性在于：它是研究法国二月革命前后的巴黎和法国的一份珍贵资料，这一部作品证明伯尔纳是一个热血沸腾的民主主义者和爱国者。此外，这部著作是德国文学中早期报告文学的优秀作品，伯尔纳也因此成为德国文学中小品文的奠基人。

古茨科写过不少剧本和小说，但现在阅读价值不大，他曾一度被人誉为歌德以后最伟大的戏剧家。劳勃也是类似情况，他也是戏剧家，但几乎没有一个作品能演出。他在当时主要是一个出色的导演和剧评家。劳勃反对明星崇拜，认为戏剧演出是一个整体，演出的成功全凭剧团的通力合作。古茨科和劳勃晚年在政治上均与封建势力妥协，甚至投降，比如古茨科反对1848年的德国资产阶级革命，劳勃则成了向封建贵族投降的法兰克福议会的应声虫。

我们可以说，“青年德意志”反映了德国进步文艺正在摸索一条文艺反映生活并干预生活的道路。有的文艺史家认为“青年德意志”在德国文学史上是不存在的，应该划去。我们认为“青年德意志”可以在文学史上有一席之地，但不能算作一个文学史上的杰出流派或组织，他们同样是一定时代的产

物，并在当时起过一些作用。

有些诗人在1848年前后积极鼓吹资产阶级民主革命，他们的政治诗对当时的革命起过作用，他们的成就与影响远远超过“青年德意志”。这些诗人不仅创作诗歌，而且还参加了一定的革命活动，有的与马克思、恩格斯有往来，弗赖利格拉特甚至还加入了共产主义者同盟。与这些革命诗人同时，在40年代还有所谓“真正的社会主义”诗人，这些诗人受费尔巴哈的哲学，尤其是费尔巴哈的“爱的宗教”影响甚深，其中最著名的是格律恩(Karl Grün，1817～1887)，恩格斯曾著文批判他的《从人的观点论歌德》这部著作。这些“真正的社会主义”诗人主张道德说教，讲“真正的人性”，用“爱”和“人性”促使人类走向社会主义。恩格斯的著名文学论文《真正社会主义的诗》、《诗和散文中的德国社会主义》以及恩格斯论歌德的文章都是批判他们的，这些诗人在德国文学史上并没有什么地位。19世纪40年代既是科学社会主义诞生的时代，也是马克思主义文艺理论诞生的时代，马克思和恩格斯对文艺问题发表了一系列见解。他们的文艺观点大多是通过单篇论文和书信表达出来的。

30年代后，欧洲的浪漫主义文学运动随着资产阶级政权在欧洲的确立而逐渐消亡，代之而起的乃是批判现实主义文学运动。欧洲资产阶级上升时期留给后世的主要文学遗产便是批判现实主义文学。现实主义作为一种创作方法当然自古有之，荷马史诗和古希腊悲喜剧中就有了现实主义创作因素，但现实主义作为一个文学运动和流派却兴起于19世纪30年代之后。批判现实主义，顾名思义乃在于批判现实，揭露现实，揭露资本主义制度与封建制度的罪恶与不合理。从30年代后到19世纪末，这一流派在欧洲几乎占统治地位。批判现实主义作家用现实主义创作方法忠实地反映现实，揭露现实，批判封建势力残余，批判资产阶级所建立的新秩序中金钱主宰一切的社会现象，批判贫富悬殊的现象，批判资产阶级的唯利是图，同情劳动者

的悲惨处境，凡此一切，在当时都起到进步作用，这些作品不仅具有认识价值，至今还具有教育价值。批判现实主义文学的主要思想是人道主义；它的发展程度常与各国的民主运动、工人运动的发展有密切关系，也与各国资产阶级的发展密切攸关。德国浪漫主义之所以在18～19世纪之交产生，乃是由于欧洲处于大变革时期：回到中古封建制度，还是把封建制度变革成资本主义制度？而批判现实主义产生于社会回到中古已断不可能，资本主义制度已趋确立的时期。这时，进步作家只能批判这一新制度已暴露出来的种种不合理现象。但由于资本主义当时仍处在上升时期，这些进步作家虽不满现实，却无法浪漫地想象出一个更合理的理想社会。文学史上的进步流派一直在努力寻求理想社会的图景，一直对现实不满，一直在批判现实，只是在批判现实主义时代达到了高峰。批判现实主义无疑是欧洲文学的一个高峰，其主要成就是在小说方面。德国的统一比较晚，1848年后，民主运动又远比英、法、俄为落后，资本主义的发展也比其他诸国缓慢，这就使批判现实主义文学在德国的形成也远比英、法、俄等国迟，成就也不及上述诸国。真正的批判现实主义文学代表，在德国是到1871年之后才出现的。尽管如此，30到70年代的德国作家虽不是典型的批判现实主义作家，但已具有批判现实主义色彩。因此，可以把30至70年代的德国文学称为早期批判现实主义时期。

19世纪上半叶，德国产生了革命民主主义作家海涅和毕希纳。毕希纳的作品在德意志民主共和国和联邦德国评价都很高。他没有写过长篇小说。他的作品有强烈的革命民主主义色彩，他甚至比海涅还要激进。从创作手法上分析，他的作品已具有批判现实主义倾向。毕希纳是和海涅同时代的人，不幸只活了24岁，因此属于1848年资产阶级革命前的作家。

除毕希纳外，1848年前的重要作家还有剧作家格拉伯，奥地利戏剧家赖蒙德和奥地利诗人莱瑙。

1848年前后，德国出现了一批为资产阶级革命呐喊助威的诗人，这些诗人在德国文学史上有个专门名词即“一八四八诗人”。他们的作品多半思想激进，推翻封建统治的愿望迫切，为资产阶级民主、自由而呐喊是他们诗歌的主题。这一时期在戏剧方面的成就主要有戏剧家赫勃尔。1848年革命前，他就写了他的代表作——批判现实主义戏剧《玛丽亚·玛格达莱娜》。这一剧本至今仍在德国舞台上演出。1848年资产阶级革命失败后，叔本华的悲观主义哲学广泛流行起来，并对德国文学产生了一定的影响。叔本华哲学的中心便是“意志”。“意志”产生一切，“意志”不但产生万物，也产生痛苦与罪恶。任何意志都体现为欲望，表现为自我奋斗。为欲望而奋斗，为欲望而排斥他人和一切阻力，这便成了人的本质。因此“意志”产生了罪恶，欲望达不到时，意志便产生了痛苦。所以叔本华说，历史便是无止境的屠杀、掠夺和欺压，自然界就是“不断地相互吞食”。因此在叔本华看来，真正的幸福在世上并不存在,“存在”不过是受苦和受难。为此，人们应看破红尘，追求心中的幸福，否定“生存的意志”。叔本华哲学的消极面是不难看出的。但叔本华看到了利欲熏心的资本主义社会的罪恶，因此，他的哲学也有批判当时社会的一面。

1848年前后，在戏剧方面还有奥地利著名戏剧家格里尔帕策与赫勃尔。同时代的乐剧作家瓦格纳的作品虽在题材和倾向上具有浪漫主义的回响，但他的后期作品中的悲观主义也明显地受了叔本华哲学的影响。在1848年前具有批判现实主义倾向的小说家中，还有小说家德罗斯特—许尔斯霍夫和伊默尔曼。1848年后，具有对现实批判倾向的小说家有罗伊特，他是著名的北德方言作家。在当时瑞士的德语作家中，这时出现了几个批判现实主义作家，即凯勒、迈耶、戈特赫尔夫。此外，这一时期的奥地利作家施蒂弗特写了不少田园小说，他在文学史上也颇有名声。1848年后的重要作家还有默里克、冯塔纳、施托

姆、拉贝。此外，还有思想倾向保守的弗赖塔格。以上这些作家的作品虽有批判现实的成分，但程度不等，水平不一，政治态度也不尽相同，作品倾向也不一致，如有的与现实妥协，有的悲观失望，有的沉醉于描绘大自然以逃避政治，有的作一些软弱的反抗，有的只是揭露封建贵族的陈腐的道德观念等等，因此对上述作家必须具体分析，不能一概而论。

总的说来，1830～1890年间，德国批判现实主义的成就比同时期的英、法、俄等国远为逊色。批判现实主义文学作为流派发端于法国的斯丹达尔、福楼拜，成熟于后来的巴尔扎克；在英国则有狄更斯、哈代，在俄国有普希金、果戈理……这一时期正值我国清代后期，当时我国的谴责小说也可以算作批判现实主义文学。尽管19世纪末叶文学流派迭起，但批判现实主义仍继续发展，到了20世纪上半叶批判现实主义甚至有很高的成就，即使在20世纪50年代，批判现实主义仍是国际上进步文学的重要组成部分。

可见，19世纪30年代起，德国文学史上一方面有革命民主主义作家海涅、毕希纳，一面又有所谓“一八四八诗人”为资产阶级革命呐喊，同时又有批判现实主义作家最早的代表作。这一时期重要的批判现实主义作家有赫勃尔、史托姆、冯塔纳和瑞士作家凯勒。40年代后，无产阶级和资产阶级的矛盾促使无产阶级文学萌芽了。民主主义作家，早期批判现实主义作家，一八四八诗人以及无产阶级文学的萌芽，都是当时错综复杂的社会矛盾的反映。40年代后的主要社会矛盾是人民(包括资产阶级、无产阶级和农民)和封建制度的矛盾。因此，民主主义文学和批判现实主义文学是当时进步文学的主流，而无产阶级文学在当时仅处于萌芽时期，它的主要代表是韦尔特。他曾参加共产主义者同盟，与马克思和恩格斯交往甚密，一起办报。恩格斯对他评价甚高，称他是第一个重要的德国无产阶级诗人。

第三节　一八四八诗人和无产阶级文学的萌芽

1848年出现的革命诗人和人民的关系十分密切，他们的诗歌创作直接反映了人民的愿望。他们的诗歌使他们成为人民的代言人。这种鲜明的文学倾向在1848年前的德国文学里是没有出现过的，因此，在德国文学中，40年代是文学与政治密切结合的时代。一八四八诗人是有意识地把文学服务于进步政治的诗人。一八四八诗人可以说是典型的德国小资产阶级诗人。在1848年革命前，他们的诗歌的革命倾向最明显；革命处于高潮阶段时他们的诗歌创作也处于高潮阶段；随着革命失败，他们的创作高潮也过去了，有的甚至还宣告与共产主义诀别。总之，他们的创作随革命浪潮的起伏而起伏，完全显示了小资产阶级革命者的摇摆动摇性格，在这方面，海涅要远远地超过他们。

一八四八诗人在革命高潮前的革命性倾向十分明显，因此，他们的作品大多被分裂的三十多个诸侯小国所禁止，这些诗人也不得不常常流亡外国。

一八四八诗人的第一个代表是弗赖利格拉特(Ferdinand Freiligrath, 1810～1876)。弗赖利格拉特出身贫寒，父亲是个穷教师，因为没有钱，连文科中学也没有毕业，只得去经商糊口。1843～1844年他出版了诗集《信仰的自白》((Ein Glaubens-bekenntnis, 1844)，由于革命倾向明显，诗集在国内禁止发行，诗人也被迫流亡到比利时。1845年在比利时的布鲁塞尔，他认识了当时也正好流亡在该地的马克思。后来他又流亡瑞士、伦敦。1848年他回到德国，参加了共产主义者同盟，后因

"煽动颠覆罪"被捕过。同年他参加马克思主编的《新莱茵报》编辑工作。1848年革命失败后，再度流亡伦敦。革命的失败挫伤了他的小资产阶级革命性，1859年他在伦敦公开宣称与共产主义决裂，到了19世纪50年代他已写不出有力的诗歌。1868年，他在流亡了17年后重返祖国，1876年逝世。弗赖利格拉特除了是一个诗人外，还是法国诗人雨果和英国诗人拜伦诗歌的著名译者，他的诗歌创作主要有三部：《信仰的自白》，《这就行了！》(Ça ira! 1846)及《新的政治诗和社会诗》(Neuere politische und soziale Gedichte, 1849～1851)。第三部诗集中的作品乃是他在《新莱茵报》与马克思共事的成果。

在弗赖利格拉特的早期创作中，他就宣告革命斗争的最基本目标是推翻封建统治，建立共和国。他在诗中这样写道：

Von heute an—die Republik!	从今开始——共和国！
Zwei Lager auf Erden,	世界上只有两个营垒，
Die Freien mit dem kühnen Blick,	目光果敢的自由人，
Die Sklaven, um den Hals den Strick!	脖子上套着绳索的奴隶；
Sei's! Mag's entschieden werden!	就这样！作出决断吧！
Die Republik! Die Republik!	共和国！共和国！
Viva la Republique!	共和国万岁！
Viva la Republique!	共和国万岁！
Die Republik! Die Republik!	共和国！共和国！
Wohlan denn, Rhein und Elbe!	好吧，莱茵河和易北河！
Donau, wohlan—die Republik!	开始吧，多瑙河——去创立共和国！
Die Stirn hoch, noch das Genick!	昂起头颅，挺起胸膛！
Eure Feldgeschrei dasselbe:	你们的战斗口号依然是：
Die Republik! Die Republik!	共和国！共和国！
Viva la Republique!	万岁，共和国！

从这首诗中不但可以看出他对共和国的渴望，也可以看出他的诗歌风格：号召力和狂热性。

1848年革命高潮到来之前，诗人写过不少制造革命舆论的诗歌，其中有一首名叫《由下而上》(Von unten auf)，这首诗收录在1846年出版的诗集《这就行了！》中。诗里公开号召无产阶级进行阶级斗争，推翻上面的统治者。这首诗可以说是他的社会主义抒情诗的顶峰。诗人把整个国家比喻成莱茵河上航行的一艘轮船，在这条轮船的甲板上，国王和王后在那里悠闲地散步，饱览风光。使得这艘轮船开动航行的当然不是国王和王后，而是在船舱最下面黑暗的机房里操作的司炉工人。诗人的意思自然是说：生活在最底层的无产者的劳动才推动社会前进。可是诗人不仅写了工人艰苦的劳动使得上层统治者有了享受的可能，不仅塑造了一个受苦受难的劳动者形象，更主要的是把司炉工人刻画成有觉悟的反叛者形象。司炉工人自己说："如果没有生火的人……谁能使航行得到保证？"他还说，他作为劳动者比上面的国王更有力量；国王高高在上(在甲板上)，可是下面燃烧着的机房犹如火山，而这火山是他统治的，火山顶上的国王却并不能掌握自己的命运。这位无产者宣告，只要他用力一击，这条轮船便可以毁灭，并预言他决心带领新时代的救世主(指人民自己)去迎接凯旋。这首诗形象鲜明，思想积极，比喻生动。

1848年7月，诗人写了一首以传单形式散发的名诗《死者给生者》(Die Toten an die Lebenden)。诗中回忆了柏林的三月起义，并且以死者的名义要求生者把革命进行下去。死者号召生者道：

O, steht gerüstet! Seid bereit!	你们装备齐整！作好准备！
O, schafft, daß die Erde,	我们已经僵挺挺地埋在地球里了，

Darin wir liegen strack starr.	啊，愿你们把这个
Ganz eine freie werde!	地球变成一个自由的世界！

《新莱茵报》是马克思创办的宣传革命的进步报刊，1848年6月1日创刊于科隆，1848年革命失败后，于1849年5月19日被迫停刊。该报除马克思为主编外，其他的编辑有恩格斯、沃尔夫、韦尔特及弗赖利格拉特等人。《新莱茵报》停刊的当日，弗赖利格拉特写了著名的诗《新莱茵报的告别词》(Abschiedswort der Neuen Rheinischen Zeitung)，刊于该报最后一期上。该诗不仅控诉了反动派的专横与卑鄙，还预言了人民未来的胜利，并表示了他的决心。他写道：

Nun ade, doch nicht für immer ade!	再见——可并不是永别！
Denn sie töten den Geist nicht, ihr Brüder!	因为，弟兄们，他们打不死我的精神！
Bald richt' ich mich rasselnd in die Höh,	我马上就要站起来，甲胄作声，
Bald kehr' ich reisiger wieder!	我马上又要回来，更加武装齐整！

这是一段慷慨激昂的诗行，可是弗赖利格拉特后来的行动证明他并没有履行自己在诗中的诺言。1848年后的几乎20年里，他在创作上一无成就，更无具体的革命实践。普法战争期间他甚至成了高唱“乌拉，日耳曼人！”的沙文主义诗人；他脱离了革命，也从此葬送了他作为诗人的生命。但是他1848年前后曾与人民共命运，曾用他的创作为革命尽力，这一功绩不应抹杀，他的早期诗歌在文学史上应占一席之地。

第二位一八四八诗人是黑尔韦格(Georg Herwegh，1817～1875)。他是一八四八诗人中最有革命性的诗人。他的父亲是

旅店老板。诗人少时曾学习过神学和法律，后来放弃学习，成为在斯图加特出版的杂志《欧罗巴》的撰稿作家。他23岁时发表了第一部诗集《一个活人的诗》(Gedichte eines Lebendigen)，从此声名大振，人们都称他为自由诗人，海涅也称他是“铁云雀”。后来他因反对普鲁士书报检查制度被普鲁士驱逐出境，在流亡巴黎时结识了海涅。黑尔韦格在科隆时结识了马克思，也曾是马克思《新莱茵报》的同事，当时黑尔韦格25岁，正是风华正茂之年，马克思也不过24岁。1848年，他在巴黎曾组织了800人的革命义勇军前去巴登援助起义，但起义遭到镇压，黑尔韦格被迫逃亡瑞士。40年代后期，黑尔韦格与马克思疏远，而与俄国的巴枯宁结交，并受巴枯宁无政府主义思想的影响，接受了普鲁东的理论。黑尔韦格的创作道路证明他比弗赖利格拉特有骨气。在黑尔韦格接受了无政府主义思潮后，马克思与他绝交，但他晚年并不像弗赖利格拉特那样堕入沙文主义的泥坑，而是经过摸索后迷途知返，重新接近工人运动。他的诗使他成为1871年后德意志帝国反动政策的激烈抨击者。黑尔韦格曾号召人民再来一个新的三月(指1848年柏林三月起义)，对付德意志帝国。黑尔韦格是40年代的革命民主主义诗人，他反对封建专制，号召进行不调和的斗争，号召人民去憎恨反动统治。1863年他应拉萨尔的要求作了《全德工人联合会同盟之歌》(Bundeslied für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein)。这首诗可以说是他的代表作，它明显地模仿雪莱的诗风。全诗号召工人觉醒，指出：这世界的一切是工人创造的，而财富却让老爷享受，劳动者自身反而得不到温饱。诗人又说：工人身上有的是力量，只要工人一觉醒，镣铐、奴役便会一扫而光，统治者就要发抖。这首诗韵脚自然，为了给工人阅读，所以文字也十分简朴，这也正是黑尔韦格诗歌的特色，因此，他的政治抒情诗十分受群众欢迎。他的诗歌的歌唱性特点使他成为海涅之外最受欢迎的德国革命诗人。黑尔韦格的诗有时也有

失之空泛的弊病，徒有小资产阶级的激情而已。因此海涅曾写过一首诗《黑尔韦格，你这铁云雀》(Herwegh, du eiserne Lerche)，一面称赞他的革命诗歌像云雀一样唱出了铁一般的歌，但也批评他对现实的估计不正确，对我们理解黑尔韦格很有帮助，不妨全诗引录如下：

Herwegh, du eiserne Lerche,	黑尔韦格，你这铁云雀。
Mit klirrendem Jubel steigst du empor,	你欢叫着高高飞起，
Zum heiligen Sonnenlichte!	向着纯洁的阳光！
Ward wirklich der Winter zunichte?	冬天是否真正消逝？
Steht wirklich Deutschland im Frühlingsflor?	德国是否真正春光怒放？
Herwegh, du eiserne Lerche,	黑尔韦格，你这铁云雀，
Weil du die Erde aus dem Gesichte	因为你飞入高空，你眼里就看不见
Verloren—Nur in diesem Gedichte	地上事物——只在你的诗中
Lebt jener Lenz, den du besingst.	存在着你歌唱的春天。

1842年弗赖利格拉特曾写过一首诗，诗中说：

Der Dichter steht auf einer höheren Warte,	诗人站在更高的瞭望台上，
Als auf den Zinnen der Partei.	高过党的塔尖。

弗赖利格拉特过高地估计诗人，黑尔韦格不以为然，作了一首诗反对，在这首题名为《党》(Die Partei)的诗里，诗人热情

地歌颂党，他写道：

Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen?	党！党！谁会不接受她？
Die noch die Mutter aller Siege war;	这一切胜利的母亲；
Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfemen,	一个诗人怎能抛弃这一个字，
Ein Wort das alles Herrliche gebar?	这一个孕育了一切美好的字？
Nur offen wie ein Mann: Für oder wider?	就像一个大丈夫那样坦率：赞成还是反对？
Und die Parole: Sklave oder frei?	还有那口号：做奴隶还是自由？
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder,	就是群神也要从奥林匹斯山上下来，
Und kämpften auf der Zinne der Partei!	战斗在党的塔尖！

最后一段黑尔韦格写道：

Ihr müßt euch mit in diesem Kampf Schlagen,	你们必须参加这场斗争，
Ein Schwert in eurer Hand ist das Gedicht,	诗便是你们手中的剑，
O wählt ein Banner, und ich bin zufrieden,	哦，选一面战旗吧，我会满意，
Ob's auch ein anderes, denn das meine sei,	而不会计较所选的与我的并不一样，
Ich hab' gewählt, ich habe mich entschieden,	我已经选择了，我已经决定，
Und meinen Lorbeer flechte die Partei!	编织我的桂冠的便是党！

黑尔韦格认为文艺是战斗武器，这是诗人的荣誉，诗人不应该站在党之上。作者还表白自己的心意：要让党来编织他的诗人桂冠。

一八四八诗人的第三个主要代表是法勒斯雷本（Hoffmann von Fallersleben，1798～1874）。他原名奥古斯特·亨利希·霍夫曼，因为是法勒斯雷本市长的儿子，而叫霍夫曼的人太多，故又添加封·法勒斯雷本。18岁时他就发表了诗作，后来在布雷斯劳作日耳曼学教授。1840年为避开普鲁士图书检查官的耳目，他发表了题为《非政治的歌》(Unpolitische Lieder)，而这本诗集实际上是政治的，它反对封建专制，主张德国统一，主张资产阶级革命。这样的革命内容并没有因为诗集的题名被官方忽略，诗人因这本诗集丧失了教授的职位。1841年他在黑尔戈兰小岛上创作了名诗《德国，德国超过一切》(Deutschland, Deutschland über alles)，这首诗又名《德国人之歌》（Lied der Deutschen)。诗的本意在于反对德国反动政权，反对分裂，呼吁统一。但从威廉时代、魏玛共和国时期一直到希特勒专政，它却被选为国歌的歌词，败坏了法勒斯雷本的声誉。法勒斯雷本是爱国主义诗人，决不是沙文主义者。自从失去教席后，他生活贫困，还备受反动政权的政治迫害，曾几度想流亡异国，但他的爱国精神仍使他留在德国。为了生活，他不得不变卖他心爱的图书。法勒斯雷本不仅是诗人，还是民歌的出版和收集者，《德国早期政治诗歌集》(Politische Gedichte aus der deutschen Vorzeit，1843)及《16～17世纪德国社会诗歌集》(Die deutschen Gesellschaftslieder des 16.und 17.Jahrhunderts，1844）便是他整理、收集和出版的，从书名就可以看出，他的收集是有政治选择的。他认为，祖国的统一和自由以及对祖国的最纯洁的爱应该使全体德国人联合起来。1848年他写道：

Trennt uns Glauben, Streben, Meinen,	信念、追求和见解把我们分开，
Eins soll, eins soll uns veveinen—	有一样东西，却会把我们联合——
Brüder, reicht uns froh die Hand!	兄弟们，愉快地向我们伸出手吧！
Deutschlands Freiheit, Deutschlands Einheit,	那是德国的自由，德国的统一，
Und in ihrer schönsten Reinheit	还有那对祖国
Liebe für das Vaterland!	最纯洁的爱！

这段诗反映了德国人民对统一的渴望，也反映了诗人的爱国热忱和对自由、统一的歌颂。1848年前后，法勒斯雷本像古代的游吟诗人一样，在革命青年中朗诵他的诗歌，得到了很好的反响，为1848年的革命作出过贡献。从他的《摇篮歌》(Wiegenlied, 1844)、《解职教授的自慰之歌》(Trostlied eines abgesetzten Professors,1841)中可以看出，他的诗歌富有明显的民歌风格，充满热爱生命和自由的情绪。此外，诗人还写过不少确实是“非政治的”儿歌，如《一个小男人站在森林里》(Ein Mannlein steht im Walde),《所有的鸟儿都在》(Alle Vögel sind da),《布谷鸟，布谷鸟在林中叫唤》(Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald)等至今仍传诵人口。

在一八四八诗人中，还有一位叫格拉斯布莱纳(Adolf Glaßbrenner,1810～1876)也颇负盛名。他是记者出身，办过杂志《堂吉诃德》，1833年这家杂志遭禁，连他出版的书也遭禁。他没有大型作品，都是一些随笔、短篇小说、对话体散文等，还写过一部诗体的《新列那狐》(Neuer Reineke Fuchs, 1846)。他是用柏林方言写作讽刺小品的著名代表。

一八四八诗人起过积极作用，但他们的作品在艺术性与思想深度上都比不上海涅和毕希纳。一八四八诗人在政治上大多

经不起艰苦、长期的考验，在理论上也很容易受到当时不正确的思潮影响，明显地表现出动摇性。总之，他们的作品和生活道路都具有典型的小资产阶级的特性。

韦尔特(Georg Weerth, 1822～1856)的作品体现了德国无产阶级文学的萌芽。韦尔特的创作活动主要是在19世纪40年代，早在1883年恩格斯在《格奥尔格·韦尔特》这篇纪念文章中已称誉他为“德国无产阶级第一个和最重要的诗人”。可是一直到第二次世界大战结束，从来未在文学史上提到他，对广大读者甚至文学史家们，他都是一个陌生的名字。1949年德意志民主共和国建立后，民主德国出版了他的全集。韦尔特一生仅活了34岁，而文学创作仅有五、六年。1848年德国资产阶级革命失败后，他的创作生涯也随着革命的失败而结束，他的文学活动主要集中在《新莱茵报》当编辑的时期。1848年后，他为了生活，专事商务活动直至逝世。

韦尔特1822年生于莱茵地区代特莫尔德城，父亲是个牧师，韦尔特14岁便做了学徒，17岁到19岁在科隆一家商行当簿记员，后来还到波恩当过商行职员。21岁时因商务活动前去英国的曼彻斯特，在那儿认识了恩格斯，随即与恩格斯建立了深厚的友谊。他们经常在休假日去工人居住的地方了解工人的贫困生活。在英国工业区，他认识到人剥削人的罪恶和阶级的对立，并在思想上受到恩格斯很大的影响，接受了共产主义世界观。1845～1847年，他在布鲁塞尔期间还一度是马克思的邻居。1847年他加入了“共产主义者同盟”。1848～1849年，他是马克思和恩格斯创办的《新莱茵报》的副刊编辑，恩格斯对韦尔特担任这一工作期间的成就十分称赞。恩格斯曾这样写道：“我不相信在别的报纸上什么时候有过这样有趣而锋利的小品文。”

1848年革命失败后，他为了生计一直在西班牙、西印度、南美等地为商行进行商务活动，这多半也属半政治流亡的性

质。后来他在旅途中染上了传染病，逝世于古巴的哈瓦那。

韦尔特的文学成就主要在诗歌方面，代表作是组诗《兰开夏郡之歌》(Lieder aus Lancashire, 1845～1846)和《手工业工人之歌》(Handwerksburschenlieder, 1847)，还有许多在《新莱茵报》发表的诗篇。他在散文方面的主要成就是一部长篇《著名骑士施纳普汉斯基的生活和事迹》(Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphanski, 1849)及一部讽刺性特写《德国商界的幽默随笔》(Humoristische Skizzen aus dem de tschen Handelsleben, 1845～1848)，早年他还写过《英国随笔》(Englische Skizzen, 1843～1848)。

韦尔特的早期诗歌有不少以爱情为题材，这些诗"表现了他的自然的、健康的感官和肉体的快乐"(恩格斯语)。1848年革命前夕，韦尔特的创作面目为之一新，他的诗歌主题已是：反映劳动者的苦难和被剥削者的悲惨处境，并描写无产阶级的觉醒和团结斗争的决心。他的诗歌结尾常宣告：革命即将来临，革命已不可避免！

韦尔特的诗篇，风格上不像黑尔韦格。后者常以革命诗人身份号召和鼓动群众，因此不免有口号化倾向，虽不乏激情，却缺乏诗的形象，而韦尔特不然。韦尔特往往描写无产者自己的觉醒以及向剥削者进行斗争的要求，在诗中是无产者自己在倾吐感情。这些诗篇语言明白晓畅，形式近乎民歌。他的一首诗《饥饿之歌》(Hungerslied)在这方面是有代表意义的。这首诗中，工人们喊出了再不能忍受饥饿的呼声，但他们没有可怜相，没有哀求统治者可怜他们，而是向国王发出警告，显示出了自己的力量，显示出了劳动者团结战斗的精神。《工业》(Industrie)这首诗歌颂了生产力的发展和工业的进步给人类带来的文明，宣示了人类征服自然的胜利。可是工业又给无产者带来了新的苦难和新的奴隶劳动。作者预示，最后的锁链必将粉碎，那时候人类将迫使大自然提供更多的东西，那时的人都

将过着快乐幸福的生活。

《兰开夏郡之歌》中的《兰开夏郡酒店的店主》(Der alte Wirt in Lancashire)写一群英国劳动者在酒店聚会，毛纺工人哀叹自己没有毛衣穿，耕耘者哀叹自己挨饿，煤矿工倾诉自己的家属因为没有煤而冻死，最后他们在一起高喊："岂有此理！"作者最后说："就在这夜，在软软的毛毯上，一个富人躺着做了恶梦一场。"作者宣告：只要劳动者觉悟并采取行动，那么剥削者就没有好日子过了！这组诗中的另一首名叫《他们坐在长凳上》(Sie saßen auf den Bänken)，也很有名。它描写英国工人阶级在听到1844年德国西里西亚纺织工人的起义后，抑制不住自己的激动，几乎流出眼泪。他们握紧拳头，挥舞帽子，遥祝德国的兄弟们斗争成功！这首诗表示了国际无产阶级是心心相通的，他们的精神是紧紧相连的。

《德国人和爱尔兰人》(Deutscher und Ire)写一个德国人和一个爱尔兰人偶然相逢在英国，一起在一堆干草上过夜，虽然语言隔阂，却彼此了解，并大声交谈，因为尽管语言不同，穷人与穷人总有共同语言，这种阶级的共同语言能克服不同的民族语言的障碍。

韦尔特的诗大多创作于他19岁至26岁之间。他的诗在抒情性及讽刺性方面都力图模仿海涅的风格。

1849年以书本形式发表的长篇小说《著名骑士施纳普汉斯基的生平和事迹》，是韦尔特任《新莱茵报》副刊编辑时在该报陆续发表的。全书由21篇讽刺小说构成，描写当时西里西亚的一个诸侯李希诺夫斯基的"生平事迹"，但在书中用的是施纳普汉斯基这一名字，小说的矛头直指普鲁士容克贵族。韦尔特在给他母亲的信中说："我不是在控诉某一个人，不，我描写的是社会的这一阶级。"书中的施纳普汉斯基便是德国地主贵族的代表。

小说把李希诺夫斯基21件真实的事迹松散地组合在一起。施纳普汉斯基在西里西亚的骠骑兵团里当志愿兵，他引诱了美

丽的伯爵夫人，等伯爵发现后，施纳普汉斯基便胆怯地把伯爵夫人抛弃了。他做了道德败坏的事情后，总是用吹牛和谎言来掩饰。施纳普汉斯基十分怕死，当有人要求与他决斗时，他情愿蒙受耻辱也不愿去冒死的危险。不久，这位骑士在柏林与一位风流女演员有了暧昧关系，后来他又与一位女跳舞明星勾搭，还用假名赊购了一件珍贵的首饰送给她。这一骗局败露后，施纳普汉斯基只得离开柏林到了西班牙、布鲁塞尔，最终抵达慕尼黑。在慕尼黑，他因与一位公爵冲突而被巴伐利亚国王路德维希一世赶出了巴伐利亚。后来到了维也纳，这位骑士也没交上好运。他自夸与某贵族有关系，但所有的贵族沙龙都给他吃闭门羹。1840年他被迫重返柏林，但已经浑身是债。有一次他不请自来地参加了西里西亚贵族骑士的聚会，与会骑士纷纷离席，表示对他的轻蔑。施纳普汉斯基一筹莫展，他既无才能又无金钱，可是仍一心想挤入“上流”社会。最后他勾搭上某个富有的但已58岁的难看老太婆，这个老太婆却是风骚的公爵夫人。他从她身上总算找到了出路。这位58岁的风骚老妇为他付清了20万塔勒的债款。他与她共同生活，靠她养活。通过这位公爵夫人他又跻身于贵族圈子。为了在政治上往上爬，他想法去罗马朝见主教，小说以这位谎言骑士从罗马回来后当上了普鲁士邦议会的议员结束。

小说描写了这位道德败坏的骑士不甘心自己的无权无势，不甘心退出历史舞台。他的最终目的是要主宰人民，骑在人民头上。最后，这样的骗子和二流子终于达到目的，成了议员，可见普鲁士的政治腐败到了什么程度！韦尔特以辛辣的语言对这位贵族容克极尽嬉笑怒骂痛加揭露，并在字里行间表达出这一信念：无产阶级最后一定会把这些人间败类清除干净。韦尔特抓住这位贵族的衣领，然后放声大喊：读者们，你们瞧，这贵族多丑恶！可是他们至今还骑在你们的头上呢！这就是小说的艺术效果，为了这部小说，韦尔特在1849年被判刑3个月，理

由是作者侮辱了已经在1848年9月被农民打死的李希诺夫斯基侯爵。

《德国商界的幽默随笔》也是19世纪中叶德国优秀的讽刺文学作品。但《随笔》的锋芒针对的是19世纪的德国资产阶级。它是韦尔特给19世纪40年代的德国资产阶级所描绘的一幅讽刺漫画。作品写一个名叫普赖斯的大商人如何害怕1848年革命到来，怕革命破坏了他的发财计划。柏林爆发革命后，每当黑夜降临，他的“恐惧也会随之增加20%”，连做梦也梦见“人民起来了，暴风雨来临了”。革命使他的那些奥地利公债息票、证券、铁路矿山股票都成了废纸。这时的普赖斯活像一条刚从水中爬出来的丧家犬，身处困境，狼狈不堪，可是普赖斯是会顺应潮流的。既然封建王朝垮了台，为何不投革命之机呢？于是他决定造榴霰弹。革命后的大资产阶级害怕无产阶级，它需要武器，以便有朝一日回过头来镇压人民。制造榴霰弹的计划受到大资产阶级控制的国会称赞。“这笔交易已经定下来了。”普赖斯昏昏然地沉醉在即将发一笔大财的幻想之中。就在这时谣传说柏林要由普赖斯来组织一个新内阁，也就是说他要当总理了。无产者听说普赖斯要当总理，当晚就来砸了他家的窗玻璃。

这一《随笔》主要揭露大资产阶级的唯利是图。“利”是他们的最高生活目标，发财是他们的最高宗旨。韦尔特这两部作品是德国无产阶级文学萌芽时期的作品，因此在艺术性上还不够成熟，例如人物形象（李希诺夫斯基，普赖斯）还只是漫画式的，人物性格并没有在情节中加以展示，在结构上也只是许多片断故事的串连，尚未具备小说应有的情节曲线。

除上述两部小说外，韦尔特还有一部长篇小说断片，估计这一断片写于1843～1847年间，1957年由民主德国出版，在全集中约占200页。小说叙述当时莱茵河工业区有个工厂老板名叫弗里得利希·普赖斯，他有三个儿子，大儿子学哲学，因此被普赖斯视为彻头彻尾的傻瓜，二儿子饱食终日无所用心，小儿子

奥古斯特在父亲的工厂里工作。奥古斯特在工厂亲眼见到工人被剥削的情景，渐渐与父亲产生了对立，思想上渐渐接近圣西门主义。女工马丁一家都是普赖斯工厂的工人。她的女儿玛丽，甚至刚满10岁的格莱欣，都成了普赖斯榨取利润的对象。不久，马丁的儿子爱德华到英国两年后返回德国，在普赖斯的厂里任机械师。爱德华在英国不仅学到了当时的先进技术，并且目睹了英国工人的觉醒。他在工厂里进行鼓动，希望德国工人也具有英国工人的觉悟。他对工人说："该让老普赖斯知道，一旦他的奴隶们明白了自己的处境将意味着什么！"爱德华从阶级本能出发，不赞成姐姐玛丽与厂主儿子有关系。普赖斯把人间的一切都看作是交易，他认为一切都应服从于利润原则，所以当他得悉第二个儿子爱上了一个破落贵族的女儿时，赶忙让儿子和一位富有的银行家女儿结识。小说写到这里中断了，从这一断片中无法推测小说的结局。这一作品显然描写无产阶级和资本家阶级的对立，并在德国文学史上第一次塑造了一个觉醒的无产者形象——爱德华·马丁。

德国无产阶级文学的最早萌芽还表现在19世纪40年代的民歌里。《血腥的法庭》(Das Blutgericht – Lied der Weber in Peterswaldau und Langenbielau, 1844)便是出名的一首。这首诗以工人自己的口吻谴责资本家毫无人性，把资本家比喻为流氓。马克思说这首诗是"一个勇敢的战斗的呼声"。《起来，无产者，工人们》(Auf, Proletarier, Arbeitsleute, 1849)是一首觉醒的无产阶级的战斗诗篇，无产者对未来充满信心："旧社会就要崩溃——自由的日子已经到来！"

《捷锡歌》(Das Lied von Tschech, 1845)被恩格斯称为"自16世纪以来的两首最好的政治民谣"之一。它虽不是无产阶级文学，但很有名，在这里也附带一提。捷锡是某一小城的市长，1844年6月行刺普鲁士国王威廉四世失败后被判死刑。这首民歌歌颂了他的英勇，又为他仅距两步之遥却未击中普王而遗憾

万分。19世纪40年代的无产阶级文学虽处在萌芽状态，但已显示出朝气蓬勃的战斗精神。随着无产阶级在政治舞台上的日益活跃，无产阶级文学也逐渐进入它的成长阶段。

第四节　批判现实主义文学

1848年以前的作家中，毕希纳（Georg Büchner, 1813～1837）具有较多的批判现实主义色彩，因此可以把他列入19世纪早期批判现实主义作家之列。

毕希纳是医生的儿子，他在大学里也曾学过医学，后来参加政治活动，建立了一个秘密的革命组织"人权协会"。反动政府非常痛恨他的政治活动，要把他逮捕镇压，他不得不流亡瑞士，在苏黎世的大学里当了讲师，后因伤寒死于该地。毕希纳一生短促，创作生涯更为短促，仅只三年。他留给后世的主要是三个剧本，即《丹东之死》（Dantons Tod, 1835）、《沃伊采克》（Woyzeck, 1836）和一部喜剧《列翁斯和莱娜》（Leonce und Lena, 1836）。此外，他还写了一个未完成的中篇《伦茨》（Lenz, 1835）。他写的宣传文学作品《黑森快报》（Der Hessische Landbote, 1834）也极负盛名。

《丹东之死》继承了歌德与席勒的传统，为德国历史剧创作迈出了坚实的一步。剧本通过丹东在革命胜利后与革命的对立，通过场景和人物反映了法国革命的伟大和局限。这一作品说明了革命者的世界观和革命的关系，又指出革命必须切实解决人民的生活问题。但这部思想深刻的作品却长期没有受到应有的评价。

四幕剧《丹东之死》描写的是1789年的法国资产阶级大革命。情节发生在1794年3月27日到4月5日。

1789年法国爆发资产阶级大革命后，法国人民先后经过三次起义，终于在1793年建立了以罗伯斯庇尔为代表的革命专政。丹东原是法国革命的元老，他在1792年9月曾以他的勇敢和鼓动精神拯救过共和国，然而丹东代表了资产阶级利益的一派。他认为："革命应该停止……在我们国家的原则中，必须让权利来代替义务，舒适来代替德行，自卫来代替惩罚……每个人应该按他自己的方式享受……"剧本一开始，我们所看到的丹东就是如此，他在革命胜利后沉湎于酒色之中。这时的丹东已成为在革命中捞了一把的富有者的代表。然而革命后的人民生活怎样呢？他们对革命的态度又怎样呢？人民群众渴望革命胜利后生活的改善，他们在大街上说：他们跟着革命党打倒了贵族，又打倒了吉伦特党，可是他们至今仍然饿着肚子，光着身子，革命没有给他们带来任何好处。的确，罗伯斯庇尔的革命恐怖专政并没有解决人民的生活问题。罗伯斯庇尔在雅各宾俱乐部里强调要实行恐怖政策，他说："共和国的武器就是恐怖。""只有恐怖才能粉碎自由的敌人。"但是丹东说，他看不出有继续杀人的理由。罗伯斯庇尔回答说："社会革命还没有结束，谁让革命半途而废，就是自掘坟墓。"他还严厉地指责那些革命胜利后开始腐化堕落，并和过去的贵族夫人一起过着荒淫无耻生活的人。罗伯斯庇尔和丹东的不同观点导致了他们的冲突。由于丹东的叛变活动，罗伯斯庇尔终于逮捕了丹东、德莫林等四人。在国民议会里对逮捕丹东的问题展开了激烈的辩论。罗伯斯庇尔以雄辩的演说否定了要对丹东宽大，站在他一边的有圣鞠斯特等人。丹东等在一年前创立了革命法庭，一年之后，这个法庭公开审判了丹东自己。在革命法庭上，丹东被控与吉伦特党、与法国贵族、与米拉波等结党叛国，但丹东却以非凡的鼓动性口才，历数自己在革命过程中的功绩，辩明自己无罪，他还利用雅各宾党专政没有改善人民生活这个重要问题，在法庭上争取到群众对他的同情。他说："你们要面包，他们却掷给你

们头颅，你们口渴，他们却叫你们去舔断头台台阶上的血！”他的发言一时博得了很多人的喝彩，赢得了人民对他的同情。紧接着这一场是在宫廷广场前，群众纷纷议论，有的市民叙述丹东过去与人民同甘共苦的事迹，但是更多的市民却揭露丹东的罪行，他们说：“丹东有美丽的衣服，丹东有一幢漂亮的房子，丹东有个漂亮的老婆。他在勃艮第酒里洗澡，用银质的盘子吃野味。当他吃醉时却与你们的老婆、女儿睡觉——丹东过去像你们一样穷，他现在从哪儿弄来了这一切？……可是罗伯斯庇尔有什么呢？这个品德高贵的罗伯斯庇尔！”在事实面前，人民群众倒向了罗伯斯庇尔一边，在革命法庭上对丹东一时有过的同情立即化为乌有！这一场群众场面写得非常出色，令人想到了莎士比亚。在丹东被处死的前夕，他的妻子尤丽叶自杀了。丹东、德莫林等人终于被处死刑，在革命广场的斩首机上斩首。但是作者把这四个人在临刑前的表现都写得视死如归。丹东等人被处死后，德莫林的妻子到竖立在革命广场的斩首机前凭吊自己的丈夫。当革命政府的巡逻队经过时，她高喊“国王万岁”，以表示对革命的不满，于是她被士兵们“以共和国的名义”带走。

毕希纳在这一剧本中指出：任何革命都得解决人民的生活问题，光依靠恐怖是不够的，否则革命便会受挫折、遭失败。剧本还揭露了革命队伍（尤其是上层）中常见的现象，即革命政权建立后，一些意志薄弱的革命者腐化变质，这样的变质者最后要被人民否定，这一剧本至今仍活跃在德国舞台上，并且至今仍不失其现实价值。

毕希纳的第二个著名剧本《沃伊采克》是一部未完成作。这一作品在作者死后42年才从遗稿中整理出版，它有四个手稿本，文学史上称为 H_1, H_2, H_3, H_4。手迹的字很难认，因此四个本子都有出入，并且结尾都是整理者自己加上去的。毕希纳诞生100周年（1913）时这一剧本才首次公演。今天，《沃伊采克》已成为

最受人欢迎的19世纪戏剧文学作品之一，并且对20世纪的德国戏剧产生了巨大影响。《沃伊采克》在德国文学史上成了第一部所谓社会剧，它属于早期德国批判现实主义作品。劳动者在过去的舞台上常是取笑的对象，决不可能是主角，而沃伊采克是个理发师，他成了德国戏剧史上第一个劳动者主角。莱辛创导的市民悲剧为市民阶级在舞台上争得了主角的席位，并把王公贵族挤到了一边，而毕希纳则更进一步，把劳动者放在戏剧的中心。在当时的社会观念中，沃伊采克是人间最低微的人，这也可以看出作者的民主主义立场。剧本根据的素材是当时发生在莱比锡的一件真实的谋杀案。1821年41岁的理发师沃伊采克杀死了他所爱的人——一位外科医生的遗孀，原因是她与别人有暧昧关系被他发觉了。1824年沃伊采克被处死。这自然是爱人不忠实引起嫉妒造成的家庭悲剧。但毕希纳仅利用了这一素材，完全突破了嫉妒造成悲剧的狭隘范围。剧中的沃伊采克是一个孤苦无告、寂寞孤独、受人蔑视的劳动者，他为了养活家庭，除了理发、当兵外，还要把自己的身体给医生当实验品，因为这位医生梦想着一次科学上的革命。沃伊采克不仅经济上贫困，精神上也痛苦，他受人歧视，人们简直把他当作神经不正常的人，作者对他充满了同情。全剧没有长篇大论，全是些日常对话，却表现了一个基本思想，即社会贫富的对立，并传达出由此产生的社会气氛，表现了人物生存的环境。沃伊采克在贫困中挣扎，他唯一的“财产”是他十分心爱的未婚妻玛丽。可是他发现玛丽已经被军中的少校鼓手长引诱。沃伊采克不仅是理发师，还是军中的士兵，因此少校在军中的地位使他可以对沃伊采克指手划脚，还可以叫沃伊采克滚蛋，为了讨好上级，玛丽才与这位少校周旋(这是 H_1 中的情节安排)。沃伊采克对这一发现既不安又嫉妒。一天他去酒店，看见妻子与少校跳舞，感到在世界上没有任何东西是属于他的，深感生活便是绝望，顿时产生了杀死她的念头。念头终于成了行动，沃伊采克在刺死

玛丽后自己也投河自杀(这与实际上他被处死不同)。这一作品在思想上的成就在于描绘了劳动者的苦难、贫富的对立和人与人之间关系的冷酷。艺术上的成就在于人物的性格化语言以及打破亚里士多德式的戏剧结构。沃伊采克最后把刀子刺向他的玛丽,而并没有指向少校也反映了无产者当时的觉悟程度。研究这一作品的主要症结在于研究沃伊采克的杀人动机,沃伊采克杀妻表示了他对生活的绝望。他备受他人欺凌,是人压迫人的社会环境迫使他杀人,他不愿在这社会里再活下去,所以杀了人之后便自杀,剧中的少校是权力的象征,是外表威严本质肮脏的富足者的代表。

毕希纳的喜剧《列翁斯和莱娜》共三幕。1836年作者应哥塔出版社征稿竞赛写了这出戏,后因寄达时已超过应征日期而被原封不动地退还。1846年人们在遗稿中发现后才整理出版,1885年首次演出。这一剧本把王公贵族作为嘲笑对象,揭露了上层贵族社会的寄生生活,揭露了他们饱食终日、无所用心的精神空虚,宫廷里的贵族竟把懒散作为最高的生活目的和最高的生活哲学。剧本还嘲笑了当时分裂的小国的狭隘、守旧和可笑。情节是这样的:小国波波国的国王名叫彼得,他的儿子列翁斯年龄已经不小,在花园里感叹生活无聊,他说,不论人们做什么——学习,相爱,结婚,繁殖……一概都出于无聊。他有个好朋友小丑瓦莱利奥,与他有同样的生活见解。国王为了摆脱繁琐的政务,想过一种完全无所用心的宫廷生活,决定把王位给儿子继承,而在这之前,当然先得让儿子结婚。为了门当户对,继承王公贵族的血统,于是国王选择了小国庇庇国的公主莱娜为王后。当波波国王子列翁斯得知父王的意图后,便与瓦莱利奥从宫中出走,因为列翁斯不愿通过婚姻及继承王位成为一个无法过懒散生活的人,他也根本不愿做一个对社会有益的人。列翁斯带着随从在宫廷外面遇见了一个女子,她美貌绝伦,如天仙下凡,他为这女子的自然美所吸引,而这女子也一见钟情,爱

上了王子。王子希望幸福永远保持下去，便决心与这女子共同投河，以便永远与她在一起，并且摆脱他父亲为他安排的生活。这一打算却被瓦莱利奥劝阻。殊不知这美丽的女子不是别人，正是庇庇国公主莱娜，这一天她正带着宫廷女教师等随从前来波波国。波波国王彼得为王子在宫中举行了隆重的婚礼。王子本想与自己所爱的人过自由生活，可是最后还是被命运安排在宫中。列翁斯继承王位管理政府后，决心把他的侏儒小国建成一个人人能无所用心、饱食终日的标准模范国家，并任命瓦莱利奥作国务部长，要他监管百姓，不许他们劳动过多。这出讽刺剧于是便以新上任的国务部长瓦莱利奥的讲演结束。这篇讲演的主题便是：理想的生活目标便是清闲和无所事事。瓦莱利奥说道："我就要当上国家部长了，我要发布一道命令，规定谁手上长了老茧，就要受到监督，谁干活儿生了病，就要进行刑事处分；谁自夸他是靠辛苦流汗挣得了他的面包的，应该看成是疯子，并宣布他是人类社会的危险分子。我们都到荫凉处去吧，然后向上帝祈求通心粉和甜瓜……"当然，这也是毕希纳的讽刺性反话：大家不劳动，统治阶级如何能饱食终日呢，那只好祈求天老爷了！

这是一部带浪漫色彩的童话剧，讽刺了贵族阶级的寄生哲学及当时分裂的小国统治者的愚昧可笑。

最能反映毕希纳激进的革命思想的是他的传单形式的《黑森快报》。毕希纳深受法国大革命影响，尤其受到圣西门空想社会主义影响。1834年当他还只有21岁时，见到故乡农民的苦难，在占有详细资料的情况下，他写下了著名的《黑森快报》。这是一份鼓动农民起来推翻封建制度的号召书。这份传单实际上是毕希纳和他的好友魏狄希（Friedrich Ludwig Weidig, 1791～1837）共同创作的。毕希纳在1834年为了推翻黑森的封建统治，曾与魏狄希一起秘密组织了"人权协会"。传单最先由毕希纳起草，由于文字过于激进，魏狄希把它改得缓和了些。我们

目前读到的是魏狄希的修改稿。这份传单在1834年7月秘密印刷于奥芬巴哈，大约印刷了三百份，后即为黑森公国的统治者没收，魏狄希也被捕，并于1837年因长期折磨而死于狱中。毕希纳也不得不因此离开黑森公国流亡斯特拉斯堡，后又流亡到苏黎世，并且病死在那儿。《黑森快报》上写了一句著名的口号："对茅屋和平，对宫廷战争！"使毕希纳十分失望的是，这份快报并没有在农民中间得到应有的反响。农民在得到这份快报后大多立即交给警察当局。这充分说明当时分裂的小国的农民没有觉悟，这也是一个革命知识分子在当时经历的悲剧。但是毕希纳始终坚信一点：推翻统治者必须通过人民自己积极的政治行动，一定要进行人民的暴力斗争。他认为只依靠革命文字和革命政论的传播还不能达到这一目的，这正是毕希纳写这份快报的目的——号召人民起来行动！

《黑森快报》采用了当时的农民看得懂的通俗语言形式，采用了强烈而又客观的对比手法。在第一段里，毕希纳写道："高贵者的生活是漫长的星期日。他们住在美丽的住宅里，穿着漂亮华贵的服装，脑满肠肥，说着他们自己的语言；可是老百姓在他们面前好像是田地上的肥料……农民的生活是漫长的劳动日；别人在他们的面前享受着他们的农田收获。农民的身体如同手脚上的茧子，他的汗水成了高贵者餐桌上的盐。"毕希纳把社会分成贫富两大类，穷人养活了富人，却受富人的欺凌。1835年毕希纳给古茨科的信中写得很清楚（顺便提一句，古茨科对毕希纳十分器重，《丹东之死》便是由古茨科为毕希纳发表的）："穷人和富人之间的关系是世上唯一的革命因素；仅饥饿就能成为自由女神。"可以毫不夸张地说，毕希纳对社会的分析和政治见解是马克思主义产生前最为革命的言论。

《黑森快报》还具有非常富鼓动性的形象化比喻，比如："几个世纪以来在德国，司法部门只是德国诸侯的娼妓。"也就是说司法是诸侯可以用钱买通的。又说："诸侯是蚂蟥的脑袋，它伏在

你们的身上，部长们便是蚂蟥的牙齿，政府官员们乃是它的尾巴。”毕希纳明确地告诉人民这两大阶级的对立：吸血鬼——剥削者，他们是诸侯，部长，官员；被剥削者，他们是农民！

《黑森快报》最后简短地描写了1789年和1830年两次法国革命，号召人民起来学习法国人民：对茅屋和平，对宫廷宣战！号召人民起来推翻封建统治："抬起你们的眼睛，数一数你们的压榨者，他们喝了你们的血，现在已经强而有力了……谁举起剑来反对人民，就该用人民的剑来打死。德国现在尸横遍野，可是不久就将变成天堂。”

由此可见，《黑森快报》是《共产党宣言》发表前最激烈的政治宣传文件，具有强烈的革命性。《快报》的局限性表现在：毕希纳只看到农民，还没有看到无产阶级。不过，这是不能对作者多加苛求的，因为30年代德国的无产阶级革命运动还未展开。直到40年代中期才有织工起义，无产者才显示了自己的力量。

与毕希纳同时代的重要剧作家还有格拉伯(Christian Dietrich Grabbe, 1801～1836)。格拉伯一生只活了35岁，却创作了9个剧本，可以说是十分勤奋的作家。格拉伯的父亲是监狱管理人员，后来还做过当铺职员。格拉伯一直想当一名演员或导演，这一愿望未能实现，他便在大学攻读法律，后任律师，曾在军事法院任职。在担任他所不喜欢的公职的同时，他努力创作，由于不幸的婚姻、与出版商的矛盾等刺激，他酗酒成癖，最后被开除了公职。这对他打击甚大，两年后他就在贫病交迫中死于故乡，了结了他短促而又苦恼的一生。

从格拉伯的剧本结构分析，他虽采用了传统的分幕形式，但他的剧本实际上往往是场与景的松散组合，有时场景之间几乎是蒙太奇式的组合。因此，有的评论家认为格拉伯和毕希纳同属现代欧洲戏剧的开拓者。

格拉伯的创作在他生前影响并不大，死后一度被人遗忘，

直到1870年他的全集出版后，他的文学功绩才得到了人们的承认。

格拉伯21岁写了三幕喜剧《戏谑、讽刺、冷嘲和更深的含义》(Scherz, Satire, Ironie und tierere Bedeutung, 1822)。这一剧本不以情节为重心，而是以机智的对话讽刺影射当时文坛上的拙劣作家，甚至对歌德、席勒、克洛卜施托克、西班牙的卡尔德隆等名家亦不放过。不过剧终时，作家自己登台，说他“骂了全部作家，可自己也是个不中用的废物”。剧本讽刺人们把一个水平低劣的诗人视为时髦文豪的现象，并通过三位求婚者追求一位男爵侄女，讽刺了他们对生活的浅薄见解和庸俗追求。

四幕剧《唐璜和浮士德》(Don Juan und Faust, 1829)的背景是文艺复兴时代的罗马。它叙述风流的唐璜诱引总督的女儿，以及当时在罗马的浮士德博士与恶魔签约后也爱上了这位总督女儿的故事。对唐璜来说这个美丽女子不过意味着又一桩风流事件，但对浮士德来说，这个美女意味着他能追求到的理想形象。浮士德与恶魔签约，为的是满足他对知识的渴求，他不要求魔鬼使他幸福，而只是要求魔鬼指点他如何能实现幸福。可这美女并不爱浮士德这个贪求知识、渴望认识世界的书生，却爱上了喜欢享乐人生的唐璜。浮士德最终杀死了这个美女，并企图以此刺激唐璜。可是唐璜对美女之死毫不在乎，他玩世不恭，从不痴心，因为生活中的大量美女子都是他追逐的对象。

格拉伯这个作品以莫扎特的歌剧《唐璜》和歌德的《浮士德》第一部的情节为根据。格拉伯企图把只追求肉欲享乐的唐璜和努力追求精神上的满足、追求认识世界的浮士德在剧中加以对比，格拉伯对这两个极端的形象都表示否定。

格拉伯写得最多的是历史剧，这些历史剧表现了作者对历史进程的悲观主义见解，并描写了英雄人物和群众之间的矛

盾。《拿破仑或百日政变》(Napoleon oder dlie hundert Tage, 1830)是他最出名的剧本。剧本叙述拿破仑1815年从第一次流放地单枪匹马到马赛登陆,直奔巴黎,重新掌权一百天并在同年于滑铁卢被打败的历史事实。作者展现了广阔的场面，剧中有宫廷、人民群众、普鲁士及法国军队，双方的贵族、统帅及众多的历史人物如惠灵顿公爵、福熙、路易十八等等，舞台上还表现了两军鏖战。总之，作者力图把历史人物的命运放到历史事件和历史环境中去表现，并写出拿破仑的历史局限性。为此，作者打破了场景的限制，加强了场景组合的表现力和叙述色彩，把剧本写成一幅广阔的历史长卷。在19世纪描写拿破仑的剧本中，格拉伯这个剧本不仅是第一部，而且始终是值得注意的一部。这部作品在戏剧结构上更像一部电影脚本,而不是一部可供演出的舞台剧本。作品的主要思想是表达作者对复辟时期现实的不满。

1848年之前的奥地利剧作家赖蒙德(Ferdinand Raimund, 1790～1836)也是与毕希纳、格拉伯同时代的人。赖蒙德的戏剧情节具有民间传奇故事的性质和民间童话的色彩。1815年至1830年的复辟时期,在一部分德语文学、特别是奥地利文学中，出现过不问政治的倾向。但即使在他们的作品中也不乏浓烈的教育因素和对社会的批判色彩。在高压政策下，复辟时期的许多作家的确只能用童话、隐喻、传奇故事等手法来间接地表达他们对现实的不满。

19世纪上半叶的维也纳不仅是音乐之城，同时也是戏剧之城，赖蒙德、格里尔帕策和内斯特罗伊便是当时维也纳的三大戏剧家。在戏剧史上，赖蒙德是内斯特罗伊的“平民戏剧”的先驱者。在18～19世纪之交，奥地利戏剧舞台或歌剧舞台上流行民间喜闻乐见的神话故事，由莫扎特谱曲的《魔笛》便是典型的例子。赖蒙德在文学史上的功绩就是把当时民间流行的神话色彩的闹剧和传奇性的童话剧提高到艺术作品的高度，从而成

了"平民戏剧"的先驱者和奠基人。

赖蒙德46岁时自杀身死。他出身于工人家庭，父母早亡后，不得不去糖果铺当学徒。赖蒙德常在剧院幕间休息时出售糖果，自此便与戏剧和剧院结下了不解之缘。后来赖蒙德实现自己的志愿成了一名演员，1814年后，他甚至成了维也纳很受欢迎的喜剧演员，后来还当了导演。

赖蒙德一生写了 7 个剧本。他的剧本的特点是：痛苦的智慧和欢快的剧情、伤感和狂欢、幻想性的神话因素和对现实的敏锐细致的观察这几个方面的相互结合。此外，在形式上，赖蒙德的剧本常要求伴唱，五光十色，因此演出他的剧本常使观众赏心悦目，寓教育于娱乐之中。

赖蒙德最好的剧本是如下3个：《当了百万富翁的农民或仙女世界的 童 话》(Der Bauer als Millionär oder das Märchen aus der Feewelt, 1826)，《阿尔卑斯山王和仇恨人类的人》(Der Alpenkönig und der Menschenfeind, 1828)，《挥霍 者》(Der Verschwender, 1834)。

《当了百万富翁的农民》说的是一个靠神仙之助成为百万富翁的农民如何丧失人性并且患病的故事。后来他在全部财富重又丧失并经历了被仇恨和嫉妒的过程后，终于认识到财富的虚无和年老死亡的不可避免，重新获得了健康，成了先前那样身强力壮的农民。剧本在神话外衣下对金钱财富的批判是很明显的。

《阿尔卑斯山王和仇恨人类的人》是一部带有浪漫色彩的三幕童话喜剧，它反映了作者在努力对自己的悲观主义和人世充满痛苦的思想作斗争。剧本通过主人公(一个大地主)的改恶从善说明：即使一个坏人也有转变成好人的可能性。

阿尔卑斯山王对人善良，乐于帮助迷途者改邪归正。大地主拉普考普夫疑神疑鬼，处处以为有人设计陷害他。他生性专横粗暴，阻止他的女儿和一个画家的自由恋爱。仙人国王决心

帮助这对恋人。大地主仇恨世人的情绪使他终日不得安宁，为了求得心情的平静，他决定住到寂静的森林中去。一天狂风暴雨大作，大地主的林中小屋有淹没的危险。在生命受到威胁之时，大地主求上苍保佑，并起誓改过自新。于是仙人国王出现，答应救他出险，并要他重返自己的田庄，化装成他自己的内弟(他的内弟是他的财产代理人)，仙人国王则化装成大地主本人。仙人国王在田庄上用大地主平时的态度待人接物，大地主这才认识到自己过去的专横和缺乏人性。这时忽有人来报告，大地主因银行倒闭而破产，假地主(仙人国王)闻悉后掉入河中。自此大地主从仇恨人类的情绪中解脱出来了，并答应女儿和画家成婚。剧终时大地主的内弟出场，说大地主的财产最终被他挽救了。

剧本让神话人物装扮大地主，让大地主看自己过去的丑恶行为，一方面说明主人公的转变过程，另一方面说明：即使是一个坏人也有转变为好人的可能性。这部剧本无疑具有中世纪道德剧的教诲色彩。在结构上，剧本用了重复对比法。第一幕写大地主的专横，第二幕是大地主在林中，第三幕是第一幕大地主专横残暴行为的重复，不过改由仙人国王体现，大地主自己成为旁观者，最终"旁观者清"！还需指出的是，大地主在第一幕结尾时才出场，因为通过大地主家人的叙述，观众对大地主已有了深刻印象。这一点颇似莫里哀的《伪君子》。

《挥霍者》叙述一个青年受到对他钟情的仙女之助成了富翁，年轻的富翁却因挥霍无度成了穷汉，后来被他当年的仆役收留，这个仆役对旧日的主人依旧尽忠感激。仙女听说他的挥霍后，曾派一位神仙化装成乞丐向年轻的富翁乞讨，富翁给了他一笔财产。在青年变成穷人后，神仙受仙女指点，归还了这笔财产，使青年重新振作起来。剧本宣扬善恶有报，提倡对人忠诚相待。

赖蒙德像后来的格里尔帕策一样，没有直接取材政治现

实，而是用民间喜爱的传统神话形式在道德领域内干预社会生活。这是复辟时期奥地利文学的一个特点，这个特点在一定程度上也是梅特涅高压政策的结果。

生活于1848年革命前的奥地利诗人莱瑙(Nikolaus Lenau, 1802～1850)，用诗反映出作者深沉的悲观主义和对人世痛苦的感受。莱瑙的悲观、伤感和痛苦是复辟时期政治重压的产物。身处复辟时代的作家，如不能冷静地看到这一社会所表现出来的闹剧般的可笑本质(像内斯特罗伊那样)，或不会粉饰太平(像所谓皮德玛耶诗人那样)，或不能从这沉重压抑的时代眺望到光明的未来(像海涅那样)，或不能直接投身于政治变革之中(如黑尔韦格等那样)，那么他就不免要悲观痛苦，莱瑙就是这样一个诗人。莱瑙的忧郁和深沉的悲哀实质上反映了他对自由的渴望和对复辟时代的愤慨，当然有些诗也反映了他个人生活的不幸。莱瑙和同时代的雪莱、拜伦、济慈、莱蒙托夫等有相同的精神感受和思想情绪，只是在文学史上的影响和地位方面比不上雪莱等人。

莱瑙生于匈牙利，出身于没落的奥地利军官之家。17岁时莱瑙到了维也纳，在那里学习法律、哲学和医学。对现实的不满促使他1832年远行美洲，莱瑙企图在那里的原始森林和未开垦的处女地上寻找自由的生活。可是一年后他失望而归，因为现实的经历告诉他，美洲根本不是与世隔绝的天堂，他特别厌恶那些根本不懂精神生活的美国人。长期的失望和痛苦使他在1844年开始患精神病。1850年终因精神病逝世于维也纳郊区的精神病院。

莱瑙的诗主要表达诗人看不到前景的苦恼和对人生的痛苦感受。他特别喜欢在描写大自然的抒情诗和爱情诗中表达他的烦忧和苦恼。他的阴郁的思想常通过他描写的雷雨、夜中的森林、沉重的浮云、寂寞的草原、低垂的杨柳等表达出来。这方面著名的诗作有《森林之歌》(Waldlieder)和《芦苇之歌》(Schilflieder)

等。此外，莱瑙也写了一些反对民族压迫、宗教压迫和政治压迫的诗，有代表性的是《三个印第安人》(Die drei Indianer)，《在酒店里》(In der Schenke)，《波兰流亡者》(Der Polenflüchtling)等。

1835年，莱瑙还完成了诗体剧本《浮士德》。莱瑙说，浮士德这一题材是人类的共同财富，不是歌德的垄断物，因此，他准备写一部能与歌德的《浮士德》比美的作品。莱瑙的《浮士德》共24段，场景和叙述交替出现。莱瑙笔下的浮士德本是一个不断追求和怀疑着的探求真理的人，后与魔鬼订约，他便逐渐成了一个贪求感官享受的享乐主义者，因为魔鬼告诉他，所谓真理就是对生活的享受，就是“名誉、光荣、权力、金钱以及能使官能得到愉快的一切”。这样，魔鬼诱引浮士德由一个对真理的渴求者变成了享乐者，并促使浮士德杀死自己的情敌。可是浮士德即使在感官享受中仍不失去他的怀疑、追求的本性，这本性又使他对自己的行为充满悔恨，最后他在“真实的我”和“不真实的我”之间的痛苦斗争中自杀。

浮士德的自杀反映了作者自己的痛苦的追求。

这一作品无论在思想的深度上或形式的优美上都不能与歌德的《浮士德》相比。尽管他的《浮士德》并不十分成功，在19世纪的奥地利文学中，莱瑙仍是最重要的抒情诗人。

赫勃尔(Friedrich Hebbel，1813～1863)可以称得上是早期德国批判现实主义戏剧家。赫勃尔的父亲是泥瓦匠。赫勃尔从小喜欢学习，尤喜文学，可是父亲要他学泥瓦工，因此他不得不在微弱的光线下，偷偷地读书到深夜，进行刻苦的自学。父亲死后，赫勃尔从14岁开始就得自立，在教区执事那里当了7年抄写员。赫勃尔曾经写信给当时已经十分出名并深受赫勃尔尊敬的作家乌兰德，希望能得到他的支持和指教，使他能冲破故乡狭隘的生活，在文学创作上有所成就。乌兰德虽给他回了信，但态度十分冷淡。但是今天，当年受冷遇的赫勃尔在德国

文学史上的地位决不会比乌兰德低。赫勃尔后来得到女裁缝艾丽丝·伦辛的帮助，到海德堡大学学习文史哲。成名之后，赫勃尔曾去巴黎和罗马旅行，最后在维也纳与女演员克丽丝蒂诺·恩豪斯结婚，赫勃尔与女裁缝伦辛也曾同居生了两个孩子，但都很早夭折了。

赫勃尔创作于1848年资产阶级革命前后，本应写出反映德国资产阶级革命要求的作品，但德国资产阶级的软弱性和妥协性却使赫勃尔看不到本阶级和革命的前景。他的思想局限使他的作品不可能涉及深刻的革命主题。特别是1848年革命失败后，他深受叔本华悲观主义哲学影响，对人生感到失败，认为现实是无法改变的。他在1848年前的作品中，个别的还有些生活气息，1848年之后，赫勃尔完全沉醉于历史和神话传说题材，逃避了现实。赫勃尔在哲学上后来受黑格尔影响。但他没有受黑格尔哲学中革命内容的影响，却受了他"一切现实的都是合理的"消极影响。因此我们能理解赫勃尔为他的代表作《玛丽亚·玛格达莱娜》所作序言中的论点。在这篇文章中，赫勃尔认为："戏剧艺术应该帮助完成当前发生的世界历史过程，这种历史过程不是要推翻人类社会现存的政治、宗教、道德制度，而是要给这些制度奠定更深的基础，使它们免于崩溃。"这句自白完全与赫勃尔的创作一致。赫勃尔的创作主题就是：要与现实一致，与现实妥协，不要革命，甚至也不要改良，否则就会招致悲剧。因此反对现实就是一种错误。这一主题尤其体现在1848年革命失败后他的戏剧作品中。赫勃尔与现实的妥协和政治上的保守性可以在德国资产阶级的阶级本性中找到根源：德国资产阶级在革命中更害怕的是人民而不是贵族，它宁愿与贵族妥协也不要革命，以免人民会起来推翻它本身。德意志的鄙陋状态使赫勃尔不能成为一个大天才。

赫勃尔重要的戏剧有《尤蒂特》(Judith, 1840)、《玛丽亚·玛格达莱娜》(Maria Magdalene, 1844)、《赫洛德斯和玛丽阿姆

耐》(Herodes und Mariamne, 1849)、《阿格妮丝·贝尔瑙厄》(Agnes Bernauer, 1851)、《吉格斯和他的指环》(Gyges und sein Ring, 1856)和《尼贝龙根》三部曲(Die Nibelungen, 1861)。《尼贝龙根》三部曲包括《有角的齐格弗里德》(Der gehörnte Sieg-fried)、《齐格弗里德之死》(Siegfrieds Tod)和《克里姆希尔特的复仇》(Kriemhilds Rache)。1863年12月他逝世时正在写历史悲剧《德梅特里乌斯》(Demetrius),这一未完成的悲剧的题材也是席勒未完成的作品的题材。

我们通过赫勃尔可以看到这一时代德国资产阶级作家的基本倾向。赫勃尔的戏剧的中心常常是一个女主人公,这个女主人公又常常因为爱情、婚姻、感情、妇女的尊严、贞操等问题与周围的环境处于矛盾之中,而矛盾冲突的结局又往往是这个女主人公的牺牲,即冲突的结局往往是她的悲剧,她成为冲突的牺牲品。

1840年赫勃尔完成了他的第一个剧本——三幕剧《尤蒂特》。《尤蒂特》取材于《圣经·旧约》中有关犹太女子尤蒂特为犹太人复仇的故事。《圣经》中有关尤蒂特的故事是这样的:远古阿叙利尔人信多神教。他们的统帅名叫忽洛弗尔诺斯,他魁伟英武,但生性残暴。一次他率兵包围犹太人的城市伯图利恩并且攻克了它。全城犹太人感到已经失败。这时城中一位年轻貌美的寡妇尤蒂特前去敌营,用她美丽的容颜诱惑了忽洛弗尔诺斯。当忽洛弗尔诺斯酩酊大醉,沉沉入睡之后,尤蒂特割下了他的头颅,回到了犹太人当中。阿叙利尔人见自己的统帅被杀,纷纷逃窜。全体犹太人这才摆脱了异族和异教徒的压迫,大家向英勇的尤蒂特欢呼致敬。赫勃尔把这一题材处理为尤蒂特的复仇动机颇为矛盾。当尤蒂特知道全城为阿叙利尔人所占时,她为了拯救本城人民及其宗教信仰免受异教徒的摧残而去敌营,她把自己看作是上帝的工具和拯救全城犹太人的自我牺牲者。可是她到了敌营后,面对忽洛弗尔诺斯这个英武魁伟的男子,心

里起了微妙的变化，感到自己已经被他吸引，因此，他对尤蒂特说来既是异教徒、压迫者、残暴的占领者，又是对女性有魅力的男子。忽洛弗尔诺斯也被尤蒂特的美丽吸引，然而这个暴君却蔑视一切女子，把尤蒂特当女奴对待，酒醉后在他的营帐中对她非礼。尤蒂特深感受辱，当她看到忽洛弗尔诺斯闪闪发光的金剑，便持刀割下熟睡的忽洛弗尔诺斯的头颅，然后急速回城。人民把她当女英雄，可是尤蒂特内心感到痛苦，因为她感到，她并非为了同胞的利益去杀死忽洛弗尔诺斯，却是出于个人受辱而进行复仇，是这一思想构成了她的杀人动机。她自感并非上帝的工具，而是陷入了一个妇女的软弱感情之中。她在痛苦中对同胞们说：如果她怀孕了，为忽洛弗尔诺斯生了孩子的话，求同胞们把她杀死。她求同胞们祷告上帝，求她不会怀孕。她还说："也许上帝会原谅我的！"

《玛丽亚·玛格达莱娜》是赫勃尔唯一的批判现实主义戏剧作品，也是他唯一取材于当时德国现实的作品。这部悲剧在19世纪中叶除俄国奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》外，是欧洲最为出色的家庭悲剧。

剧本原名《克拉拉》(Klara)，这是剧中主人公的名字。玛丽亚·玛格达莱娜是《圣经·新约》中的一个人物，在初版印刷时把书名错印为玛格达莱娜，赫勃尔便将错就错，把它作为正式书名。剧中没有一个人叫玛格达莱娜，作者只是以这个人物来比喻克拉拉。《圣经·新约》马可福音第十六章载，玛格达莱娜并没有犯过罪，但她用眼泪替耶稣洗脚，再用自己的头发替他擦干，如果说这是为了赎罪，那么她赎的乃是亚当、夏娃所犯的"原罪"。玛格达莱娜显然是个纯洁无罪的女子。《克拉拉》上演后，一些假道学先生声称这是一部不道德的戏，赫勃尔为了肯定女主人公无罪，向假道学先生回击，便正式把作品更名为《玛丽亚·玛格达莱娜》，以此象征克拉拉，认为克拉拉和玛格达莱娜一样，都是无罪的人。

剧情发生在当时德国的一个小市民家庭里。木匠师傅安东是个十分正直的人，上帝的十戒便是他的十戒。他注重声誉，为了表示他的正直和品行端正，他对他的家庭成员十分严厉。因此，安东不知不觉地成了家庭的暴君。安东有两个孩子，儿子卡尔和女儿克拉拉，他们都在父亲的统治和意志支配下生活。克拉拉从小有两个好朋友，弗里德利希和列昂哈德，但克拉拉爱的是弗里德利希，目下他正远离家乡外出求学，并且多年来杳无音讯，于是克拉拉便在父母亲的意志支配下与列昂哈德订了婚。列昂哈德是一个只知道往上爬、损人利己、看中克拉拉父亲的存款可作为陪嫁的势利小人。他并不真心爱克拉拉，他真正看中的是她父亲的一千元存款。为了防止克拉拉对弗里德利希的爱情火焰重新燃起，他利用克拉拉的意志软弱，先与她有了性关系。可是不久，列昂哈德从克拉拉父亲口中得知，他的存款为了救济他人已荡然无存。恰在这时，安东的儿子卡尔因一桩珠宝失窃案的牵连，被疑为盗窃犯，受到警方逮捕。母亲原本身体衰弱，在这一精神刺激下不幸死去。列昂哈德找到了摆脱克拉拉、解除婚约的借口，声称自己是政府里的会计，不能有犯盗窃罪的亲属。安东在儿子被捕后，深感自己的名誉被毁，又害怕女儿也会偷偷地犯罪。在这种预感下，安东强迫女儿发誓，要她保持贞洁，决不做使他再蒙受耻辱的事情。他对女儿说，如果她也做了败坏他名誉的事，他就自杀。克拉拉是个逆来顺受、毫无反抗之力的弱女子，她惊恐地起誓，父亲自然不知她已与列昂哈德有了关系。列昂哈德既与克拉拉断绝来往，于是向市长的驼背侄女大献殷勤，以此讨好市长，以便日后青云直上。就在这时卡尔被释放了，因为最后查明珠宝并未失窃。卡尔回家后表示决不呆在这个小城了，决计做一名海员，到遥远的地方去。与此同时，克拉拉儿时的朋友弗里德利希也回到了家乡。情节自此急转，一切似乎有了新的转机。弗里德利希回乡后即去克拉拉家，并表示他的爱慕之

心。克拉拉深情地对他说，她爱的也是他，但现在却不能爱了。在弗里德利希的追问下，克拉拉把她与列昂哈德的关系及现在的处境和盘托出。弗里德利希闻悉后对列昂哈德充满愤怒，决计与列昂哈德决斗，洗刷耻辱，然后再与克拉拉结婚，但他并没有把这意图直接明白地告诉克拉拉。克拉拉在对弗里德利希倾诉了这一切后，在旧礼教的精神束缚下又奔到列昂哈德处，告诉他卡尔已无罪释放，解除婚约的理由已不复存在。然而列昂哈德坚持解约，而不管这可怜的弱女子如何向他苦苦哀求。克拉拉甚至表示愿意在举行婚礼后自杀，以此来求得家庭的好名声，不使父亲受辱，但是列昂哈德还是不同意。克拉拉已对严守旧道德的父亲起过誓，又害怕礼教的压力，在这种无法解脱的精神痛苦下，克拉拉只得投井自杀。这时弗里德利希取了两把枪，在克拉拉之后赶到了列昂哈德处。要求与他决斗。列昂哈德惊恐万状，他在决斗中被弗里德利希打死，弗里德利希也受了致命的重伤。弗里德利希挣扎到了克拉拉家，想再见她一面，然而克拉拉已先他而死去。弗里德利希在临死前指责安东说："是您把她逼到死路上去的！……您只想到那些在您背后嘀咕的舌头，却没有想一想那些长着这样舌头的阴险家伙是一钱不值的！……"安东在这样的家庭悲剧下惊喊道："我再也不理解这个世界了！"全剧以这句台词结束。

显然，安东是旧礼教、旧秩序的维护者，克拉拉一方面是家长制统治的牺牲者，另一方面更是小资产阶级往上爬的唯利是图思想的牺牲者。1848年革命的前夜，小市民阶级有的仍然墨守成规，维护旧礼教，进行家长统治(代表人物为安东)，而小市民阶级中的另一部分则分化出来，顺应资本主义社会发展，成为资产阶级的候补者(代表人物为列昂哈德)。这个剧本就反映了小市民阶级内部的这种分化，而弱女子克拉拉则成了本阶级分化过程中的牺牲品。安东最后的台词宣告了在资产阶级革命风暴到来之前，家长制、旧礼教已面临崩溃，预示了家

长制统治的危机。家长制的代表和旧礼教的维护者在革命来临前已无法理解这个传统的世界，他应该考虑自己及周围的世界已在变化了。这是一部封建家长制、旧礼教和资产阶级损人利己思想造成的悲剧。卡尔虽也反抗家长制，但不知如何改造它，他没有明确的目标，只有出走一条路。卡尔生性放浪，也并非一个意识清醒的叛逆者。克拉拉则是被动的受难者，完全让命运操纵在别人手里。赫勃尔这出戏也叫市民悲剧，但这出市民悲剧已不是通过爱情故事写出新兴市民阶级和封建贵族的矛盾，而是写了市民阶级自身分化所造成的矛盾。本剧的社会意义以及提出的社会问题，使这一剧本被认为是易卜生社会剧的先驱，它正像豪普特曼所说："由市民悲剧变化成社会剧"。

由于作者比较客观地反映现实，作品违背了作者的戏剧理论观点：它并没有维护既存的社会，而是宣告当时的社会正处于动荡变革的前夜，它指出小市民阶级的分化是不可避免的。剧中几乎没有一个人是有希望的，是代表前进中的积极力量的。全剧充满了悲剧气氛，人物都遭毁灭，只有卡尔表示要去遥远的地方当海员，在生活的大海中盲目浮沉。这一剧本若与法国资产阶级革命前剧本的革命性和乐观精神相比，便可以看出德国状况的落后。

1848年维也纳革命时期赫勃尔写了诗体剧《赫洛德斯和玛丽阿姆耐》。这一剧本的情节取材于历史学家约瑟夫斯·弗拉维乌斯所著的《犹太战争史》。这本历史书中描写了犹太人在尼罗时代对罗马人的反抗，因为当时的耶路撒冷是罗马帝国的殖民地。该书描写了罗马统帅铁吐斯如何包围并摧毁耶路撒冷的历史事迹。

剧情是这样的：犹太国王赫洛德斯的王后玛丽阿姆耐非常漂亮。国王对她爱得如醉如痴，他非常害怕一旦他意外死亡，美丽的妻子会被他人占有。玛丽阿姆耐也爱赫洛德斯，但她沉默寡言，感情并不外露，这样便引起赫洛德斯的猜疑。一天，国王

应罗马皇帝安东尼乌斯之召前去罗马。因为安东尼乌斯乃一暴君，赫洛德斯深恐前去有所不测，遂命其妻宣誓：如果他不能回来，她必须自杀，以免日后为他人所占。玛丽阿姆耐深感受辱，感到国王完全把她当作一件物品——私有财产，而不是当作人，甚至他一旦死后，她还要听任他支配，把她也带进坟墓。想到这里玛丽阿姆耐拒绝宣誓，但是这位有自尊心的妇女却在暗中宣了这样的誓。这样，国王即命令内弟约瑟夫作为他的全权代表，并指示约瑟夫一旦他不能返国，即将玛丽阿姆耐杀死。约瑟夫偷偷把这一指令告诉了玛丽阿姆耐。玛丽阿姆耐十分震惊，深感自己在赫洛德斯面前毫无人格与尊严可言。不久，赫洛德斯顺利返回，并且也知道妻子获悉，一旦他身死异国，她也要被杀。两人之间情感的鸿沟便自然形成。国王请求原谅，玛丽阿姆耐答道："你已经玷污了我心中的尊严！"接着安东尼乌斯又传来新命令，命赫洛德斯与他一同出发攻打政敌屋大维。玛丽阿姆耐听见这一消息后十分兴奋，她要看一看这一次丈夫对她态度如何。但她的兴奋却被赫洛德斯误解，认为这是她对他不忠的表示，于是暗中继续命令：一旦他在前线有所不测即杀死其妻。可是玛丽阿姆耐又得悉了丈夫的这一计划。她感到赫洛德斯简直不是一个人，于是决意复仇，她要让赫洛德斯自己来杀死她，而不是假他人之手。一天，她召开了一个盛大的庆祝舞会，自己也兴奋地翩翩起舞，并说举行这一盛典是为了庆祝丈夫在前线战死的消息。就在舞会进行之时，赫洛德斯从前方回来了，玛丽阿姆耐对国王直言道："这里在为你的死而欢庆！"赫洛德斯极为震怒，判她死刑。玛丽阿姆耐只请求死前与罗马统帅铁吐斯谈一次话。她倾吐了全部真情，而她丈夫赫洛德斯将只能在她死后从铁吐斯的口中得知真情。她要让赫洛德斯知道，她实在是一个无罪的人，让赫洛德斯为了失去她而内心痛苦和忏悔，这便是她的复仇。

剧本描写了一个暴君的形象，然而他也是个复杂的形象。

在他的性格中，粗野的嫉妒和狂热的爱情集于一身。赫勃尔也写了一个有着强烈人格尊严的女性，反映了妇女不愿自己被人当作私有财产的愿望，反对妇女的奴隶般的从属地位。玛丽阿姆耐的暗暗起誓又说明她只是在礼教允许的范围内要求妇女的尊严，并没有要求真正意义上的妇女解放。这个剧本是赫勃尔自己十分满意的作品。对于这个剧本的解释历来众说纷纭。在艺术上，它像《玛丽亚·玛格达莱娜》和《尤蒂特》一样，描写了人物剧烈的内心冲突。

1851年赫勃尔写了五幕剧《阿格妮丝·贝尔瑙厄》。这原是一部由于美貌给自己带来不幸的妇女的悲剧。阿格妮丝的故事取材于1430年前后巴伐利亚的奥格斯堡的传说。传说中的阿格妮丝是一位绝顶美丽的女子，她出生于一个穷人家庭。出众的美貌使她赢得了巴伐利亚年轻的王子阿尔布莱希特的爱情，王子与她秘密地结了婚。这引起了贵族的不满，因为这桩婚姻门户不当，有害于贵族血统，后来国王就把阿格妮丝逮捕并判以死刑。

赫勃尔的剧本基本上忠于这一传说。王子与阿格妮丝结婚后，国王大怒，决定不给王子继位权，宣称要把王位给他的堂弟。可是不久堂弟夭折，阿尔布莱希特便成了王位的唯一继承人。国王恩斯特见自己年老力衰，一旦死去，王位只能由王子继承，而贵族们又反对王子的婚姻，这就很可能在他死后引起内战，为此国王决定，一定要把阿格妮丝清除掉。国王怀着痛苦的心情签署了对阿格妮丝的死刑判决，并派人把她从桥上推下，淹死在多瑙河中。阿尔布莱希特知此消息后既痛苦又愤怒，准备向父亲复仇。这时，教皇的使节赶到，排解了他们的纠纷，公爵也把权杖交给了儿子，并说他将削发为僧，前去修道院度过余生，以此表示对杀死阿格妮丝的忏悔。

这出本来写“美”给美本身带来灾难的悲剧，这样一处理，便变换了主题。这主要是赫勃尔美化了国王恩斯特，把恩

斯特作为自己思想的化身。剧中恩斯特成了一个处处为国家操心的贤君，他代表了国家和国家利益，而阿格妮丝与阿尔布莱希特却代表了只顾个人利益和个人幸福的人。作者把一切美好的令人敬重的品德赋予了这位国王；他之所以要杀死阿格妮丝是为了避免他死后可能发生的内战，这样，他的杀人动机并非出于门阀观念，而是为了国家利益。赫勃尔还把国王写成一个对阿格妮丝极有同情心的长者，他决定杀她乃是无可奈何。阿格妮丝被杀后，他觉得他身后的心事已经了却，避免了未来可能发生的灾难，为了忏悔自己的过去，便去修道院了却残生，以恢复内心的平静，这样，就把国王自己也写成门阀观念的牺牲品了。赫勃尔的这出戏的主题是：国家高于一切，个人幸福和国家利益的冲突造成了悲剧。赫勃尔认为恩斯特为国着想，考虑全面，他才是正确的，可见作者思想上的保守性。这一剧本原可以写成封建门阀制度制造的婚姻悲剧，从而引起人们对封建制度的憎恨，而现在这出戏里的杀人凶手，却变成了一位为国操心的贤明君主，而这对有情人反而犯了“错误”，因为他们门第悬殊，原本不应相爱！由此可见1848年革命失败后赫勃尔和现实的妥协程度。剧中的阿尔布莱希特是个软弱的人，最后他还是和解地接过了权杖，并做了国王。

完成《阿格妮丝》后，赫勃尔把题材转向古希腊罗马。他的下一个著名戏剧是五幕悲剧《吉格斯和他的戒指》。吉格斯和他的戒指这个故事本是希腊历史学家希罗多德写的传说。吉格斯是一个朝气勃勃的希腊青年牧人。一日他在一个洞穴里找到了一具尸体，死者手上还戴着一只戒指。当他把死者手上的戒指转了一下时，尸体便隐而不见了。吉格斯即将戒指占为己有，后来他把戒指献给了吕底亚国王康道拉斯，吉格斯也从此成了国王的好友。这位国王的妻子不仅美丽绝伦而且注重贞操。康道拉斯怀着一种奇特的情绪，有一天让带着戒指隐了身的吉格斯进入皇后的寝宫，并让朋友看他妻子的裸体美，目的是让朋友赞

叹他妻子的美丽。可是不久皇后知道了真相，她深感自己的贞洁受到损害，于是就唆使吉格斯去暗杀国王，并答应事成之后就嫁给他。吉格斯便杀了康道拉斯，自己做了吕底亚的国王。赫勃尔利用了希罗多德的这一记载并加以发挥，根据自己的设想，给这一故事以新的主题。剧本的情节是这样的：皇后罗多蓓是一位印度妇女，按当时的印度风俗，妻子只能给丈夫看见自己的面孔和身体，现在她知道吉格斯已经看见了她的真容，就只能把吉格斯当作丈夫了，为此她指使吉格斯去杀死国王。国王被杀后，吉格斯被拥为王，并娶罗多蓓为后。成婚之后，罗多蓓立即自杀。正像玛丽阿姆尉一样，罗多蓓因为妇女的自尊心受到损害，最后进行了奇特的复仇。这一剧本有很多内心描述，而且语言优美。赫勃尔要通过这个作品表达什么思想呢？他要借古喻今。赫勃尔把国王看作是一个改革者，他要打破古老陈旧的习俗，而代表古老传统的便是皇后。国王要改革传统，但事实证明世界已经在这些古老传统中沉沉入睡。剧本的主角不是吉格斯，而是康道拉斯，他认为传统以为神圣的东西并不神圣。赫勃尔喜欢用戒指作象征，在这个剧中，戒指带来的是灾难，戒指成了危险的象征。此剧写成于1848年革命失败之后，作者当时受叔本华悲观主义哲学的影响相信宿命，他面对资产阶级民主革命的失败灰心丧气，认为封建主义旧传统是古老的传统，至少在当时还没有办法改变，谁如果去改革它，便会招来不幸，还是太太平平随它去吧，免得像康道拉斯那样遭到灾祸。作者的听天由命思想在叔本华哲学中找到了慰藉。康道拉斯临死前说出了他对世界的看法，他对吉格斯说："世界需要睡眠，像你和我一样。""面对皇冠你也不必颤栗，只是永远不要惊动世界的沉睡。"

《吉格斯》发表后，赫勃尔决心利用民族题材写作，他以古代史诗《尼贝龙根之歌》为题材写成了三部曲，使他获得了当时刚刚建立的席勒奖金。这个三部曲情节与史诗基本相同，在此略

而不述。

赫勃尔无疑是一个有才华的戏剧家，但德国的现实环境不能使他成为一个像奥斯特洛夫斯基那样的大戏剧家，他的天才被德国小市民的思想局限性埋没了。

与赫勃尔基本上同时代的还有奥地利著名剧作家格里尔帕策(Franz Grillparzer, 1791～1872)。他可以说是奥地利最出名的文学家之一，也是这一时期德语文学史上具有批判现实主义倾向的作家。

格里尔帕策是维也纳一位律师的儿子，曾在大学里攻读法律。由于父亲早死，他必须挣钱养家。1811年大学毕业后，他先在一个贵族家里做家庭教师，后到财政部供职，公余之暇从事音乐、哲学和戏剧的研究；他还作了不少国外旅行以开阔眼界。1826年格里尔帕策在魏玛受到歌德接见。格里尔帕策一生没有结婚。他生活的早中期正值梅特涅统治时期，黑暗的统治造成了他性格上的忧郁和孤独，并使他不敢直接取材于现实。1871年全国庆祝他80岁生日，可是他面对此情此景伤心地说，这样的荣誉来得太晚，如果中年获得这样的荣誉也许还能鼓舞他的创作，而现在他已精力衰竭了，次年即逝世于维也纳。顺便提一句，1827年贝多芬在维也纳逝世，近两万人送葬，为贝多芬致悼词的便是格里尔帕策。

格里尔帕策主要是戏剧家，并且主要写悲剧。他最初受席勒、歌德的影响，后来受莎士比亚、卡尔德隆和维加影响。他的第一部作品五幕悲剧《萨福》(Sappho, 1818)，是他在三个星期内写成的。萨福是公元前6世纪古希腊的一个著名抒情女诗人。剧本的故事是这样的：萨福去奥林匹亚参加诗歌比赛，并得胜还乡，家乡莱斯波斯岛的人民都热烈地欢迎她归来。萨福回来时还带来了一个名叫法翁的希腊青年作她的伴侣，准备与他结婚，然后过田园牧歌式的生活。可是不久，萨福的“牧歌生活”即告破灭，法翁爱上了萨福的女奴——一个更年轻漂亮的

女子美尔塔。萨福发现，她的艺术、她的荣誉和她对美的渴望都敌不过美尔塔的美，因为希腊青年在美尔塔那里得到了爱的满足。萨福受尽了嫉妒的折磨，想把女奴打发走，以拯救她的爱情。可是她的这一计划被法翁得知，于是法翁与美尔塔双双逃亡海上，但被莱斯波斯岛上的居民抓回送到了萨福手中。萨福见法翁已完全倾心于美尔塔，她的爱已无法挽回，便从高高的山崖上跳海自尽。《萨福》的主题是写生活与艺术不能两全。献身于艺术的人不要同时去追求生活，否则便会招致悲剧。剧中萨福代表"艺术"，法翁代表"生活"，两者不能统一和结合。作者认为诗人和一般市民(以法翁为代表)之间存在着极深的鸿沟，后者对前者无法有真正的爱和理解。在资本主义社会中，人们为生活而奔波，要从事真正的艺术是不容易的，这是事业和生活之间的矛盾。此外，一个有远见卓识的艺术家感到生活中的鄙陋，也会感到他所从事的艺术无人理解，从而产生艺术与生活的矛盾之感。这部作品使人自然地联想到81岁的格里尔帕策始终未婚，只是专注于他的"艺术"这一事实。格里尔帕策一生曾经有过一个"永远的未婚妻"，相爱而未婚，那个女子也因爱他而终身未嫁。作者生活在民主气息被扼杀的梅特涅统治时期，任何有进步倾向的作品都受到压抑，因此作者只能从事历史剧，不去过问"生活"。如果把"生活"理解为"现实"，那么作品的倾向应该说是保守的。

格里尔帕策一生写过许多剧本，四幕童话剧《幻梦人生》(Der Traum ein Laben)是他的重要作品。1817～1818年写完第一幕，1826～1831年才完成全剧，可见构思之久。1834年剧本首次公演。这部童话剧含有明显的教育意义，劝人立身处世不要诡计多端、鬼迷心窍，而要诚实正派，欺侮他人不会有好下场。剧本题材取自伏尔泰的小说和西班牙戏剧家卡尔德隆的剧本《人生一梦》。

《幻梦人生》叙述富有的村民马苏德有个女儿，名叫米尔查，

她已与父亲的侄子罗斯当订了婚，但罗斯当不愿久居乡间，觉得农村孤单寂静，孤陋寡闻，圈子狭小，他要去见世面，“经风雨”，渴望冒险经历、大事业和荣誉。于是他决定离开乡间。经未来的岳父与未婚妻挽留，罗斯当在乡间又住了一晚。就在这个晚上，罗斯当做了一夜的梦；一梦醒来，罗斯当竟改变了原来的打算，决心从此卜居乡间。这个梦是这样的：罗斯当在一大清早抵达了沙马尔康特国王的国土，他隐瞒了他的农民身份，佯称贵族出身。一次，国王在林中受到毒蛇威胁，毒蛇尾随其后，罗斯当用矛刺蛇未中，蛇却被一个神秘的“岩边人”刺中。当国王从昏厥状态中惊醒过来时，以为是罗斯当刺死了毒蛇，对他深表感激。这样，罗斯当进入了皇宫的“大世界”，受到了国王的信任，得到了荣誉与尊敬。国王的女儿名叫戈尔娜勒，因此也对他表示钟情。可是不久，“岩边人”出现在他的面前，并要求阐明杀蛇事实，罗斯当恳求这个神秘人物不要暴露真相，答应满足他一切。但神秘人物坚持不肯，于是罗斯当便把神秘人物暗杀。这样，罗斯当在他往上爬的犯罪生涯中迈出了第二步。罗斯当不久就得到了国王的进一步信任，国王还要招他做驸马。最后，罗斯当为了进一步取得权势，避免国王怀疑他杀了“岩边人”，便用毒药毒死了国王。这样他便在犯罪道路上迈出了第三步。国王被杀，他登上皇帝宝座，从此他什么都不怕了，一切障碍、证人都已排除。但罗斯当的暴政引起了兵变，连戈尔娜勒也反对他的专横，与起义者站在一起。在起义者的逼迫下，罗斯当只得逃亡，逃到当年他遇见国王的林中，不料起义的追兵赶来，把他团团包围，除了从桥上跳入河中便别无去路了，而正是在这座桥上他暗杀了“岩边人”。追兵已至，他只得纵身跳下。一声恐怖的惨叫，把他和他未来的岳父唤醒。这一梦使他受益匪浅，他恍然大悟，感到人生的所谓追求不过是梦幻一场。他说：“一个夜晚，却是一生。一个夜晚，这是梦幻一场。”从此他深感怀有内心宁静

和无罪的纯洁才是幸福。于是他请求马苏德原谅，并求他把女儿嫁给他，他已经决心留居乡间，不去冒险了。剧本认为：对所谓荣誉、财富、权势的追求常常成为人们生活的动力，而这种尘世的追求又常常伴随着犯罪和对他人的暗算。作者认为这些东西无异和梦境一般飘渺。而暗算他人的人最终也要被人正法。在这一作品中，“梦境”成了“正确”生活道路的调节者，而不是现实生活本身在使人受到教益。

1834～1837年间，格里尔派策写了五幕喜剧《说谎的人倒霉》(Weh dem, der lügt!)它是为数不多的几个德语优秀喜剧之一。1838年此剧在维也纳首场演出却遭到惨败。这一失败对格里尔帕策刺激甚深，从此他决定退出戏剧界，只为自己写作。这样，这部戏剧就成了他生前发表的最后一个剧本。它的故事发生在9世纪日耳曼民族基督教化时期，即墨洛温时代。夏龙的基督教主教——法兰克人格莱哥尔有个侄子名叫阿太鲁斯，被尚不信基督教的日耳曼蛮族卡特瓦特伯爵在战争中俘为人质，格莱哥尔千方百计节约开支，想用金钱把他赎回。格莱哥尔的年轻厨师莱昂知道善良的格莱哥尔的愿望后便自告奋勇，准备把他的侄子从日耳曼伯爵手中骗出来。但格莱哥尔是一个非常诚实正派的人，他答应莱昂前往，不过要他决不能采用欺骗手段，并一再向他重复说：“说谎的人是要倒霉的。”不久，莱昂到了日耳曼人领地，冒充为奴被人卖给卡特瓦特作厨师。莱昂能说会道，不久便获得了新主人的信任。卡特瓦特有一个美丽的女儿名叫艾特丽泰，她受父命要嫁给一个名叫加洛米尔的蠢笨亲戚。自从她见到莱昂后就悄悄地爱上了他。莱昂来到伯爵家后，经常讲要把阿太鲁斯营救出来，他公开这样讲，为的是要表明自己诚实，不采用欺骗手段，严守格莱哥尔的戒律。可是他的直言不讳却没有一个人信以为真，也就是说真正的诚实反而起了掩护作用。不久，经过艾特丽泰协助，莱昂见到了主教的侄子。由于艾特丽泰反对父亲的包办婚姻，对莱昂一见钟

情，所以她立即成了莱昂行动计划的支持者。一天，伯爵家为女儿即将到来的婚礼举行宴会。莱昂乘机把菜烧得又辣又酸，引起了人们喝酒的渴望，喝酒一多，便昏昏欲睡，莱昂乘机把阿太鲁斯拐出。经过艾特丽泰帮助，莱昂与阿太鲁斯终于逃出伯爵的家。艾特丽泰要求一同逃走，但莱昂反对，他认为这无异于把伯爵女儿拐走，而这种行为是该诅咒的。不过艾特丽泰坚持说她的行为由她自己负责，因为她害怕与又蠢又笨的加洛米尔结婚。不久，伯爵等人酒醒，发现女儿、莱昂等逃跑，即派兵追赶。将要到达迈茨时，追兵赶上，他们要被抓住了。这时城门大开，他们面对的不是敌人而是法兰克人（法兰克人已信基督教）。格莱哥尔这时也赶到了，他一把抱住被救出来的阿太鲁斯。由于莱昂反对艾特丽泰同逃，因此艾特丽泰在逃亡路上一直与阿太鲁斯在一起。改信基督教的艾特丽泰便被阿太鲁斯选中为妻。在主教要为他们祝福时，相信“说谎者要倒霉”的莱昂公开了他对艾特丽泰的爱慕之情，以表示诚实，并表示要立即离去，因为他不愿看到他心爱的人与别的人结婚。艾特丽泰也承认，她一见莱昂就已经倾心了，阿太鲁斯为感谢莱昂搭救之恩，即成人之美。格莱哥尔也把莱昂看成他的第二个侄子。

剧本写的是要诚实，可是莱昂公开表明他诚实的企图时，却反而不被人当真，因为这已经是一个不诚实的世界了，诚实反而成了迷惑的手段，这正是对现实的绝妙的讽刺。这个剧本的戏剧冲突并不富喜剧性，剧本的喜剧色彩主要依靠对话的幽默。

奥地利著名的“平民戏剧”作家内斯特罗伊（Johann Nestroy，1801～1862）亦属于1848年前具有批判现实主义倾向的作家，因为他的代表作大多完成于1848年革命前。内斯特罗伊的创作大多取材于奥地利的市民生活，作品中还常夹以神话人物，因此更富民间色彩。内斯特罗伊擅长写讽刺和嘲讽的喜剧

和闹剧，所以他当时有“维也纳的阿里斯多芬”之美名。

内斯特罗伊过去被不少文学史家轻视，认为他不过是一个方言作家、喜剧演员，而今却被一些文学史家誉为德语文学中的伟大喜剧家。

内斯特罗伊出身于律师之家，他本应继承父业，可是对于戏剧的爱好使他成了喜剧演员和喜剧家。他常常出演自己写的剧本的主人公，由于他的出色演技，内斯特罗伊成了当时维也纳最受欢迎的一位喜剧演员。在奥地利戏剧史上，他处于赖蒙德的老维也纳平民戏剧和安岑格鲁伯（Ludwig Anzengruber，1839～1889）的现实主义讽刺戏剧之间的过渡阶段。内斯特罗伊一生写了80多部剧本，这些剧本多为带歌唱的闹剧和喜剧，内容多半写三月革命前的维也纳日常生活，讽刺社会弊端和人们的道德缺陷等。他的作品的特点主要是语言（对白和独白）机智、尖锐和生动，经常妙语如珠，人物也富有个性。内斯特罗伊的某些剧本至今还在舞台上演出，如《带来好运的吉祥物》（Der Talisman，1841），《他要开个玩笑》（Einen Jux will er sich machen，1844）等。

内斯特罗伊的早期代表作是带歌唱的三幕闹剧《凶神龙帕齐瓦格蓬杜斯或三个放荡小伙子》（Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt，1835）。剧本通过幸福仙女和爱情仙女在三个手工业者身上打赌，说明究竟是财富还是爱情给人带来幸福并使人走上正道。剧本最后的结论是爱情而不是财富。

1835年写的《底楼与二楼》（Zu ebener Erde und erster Stock），是内斯特罗伊第一次以社会贫富对立问题作为他的剧本主题。剧情在舞台上的一个二层楼的底楼和二楼同时展开，底楼展示的是一个人口众多的穷人之家和贫苦生活，二楼展示了一个投机商的豪华生活。可是这两家的境况不久就颠倒过来了。原来住底层的穷人中了彩票，成为巨富，而二楼的富翁因

投机失败，损失很大。戏最终以原富翁的女儿和住在底楼的原穷人的养子联姻结束。内斯特罗伊反对财富不均造成不平等的社会现象，为此，作者只得乞灵于穷人中彩、富人投机失败，并通过两家联姻使他们的后代不致再贫富悬殊。

《带来好运的吉祥物》叙述一个红头发理发师蒂吐斯的经历。红头发在当时被视为最难看的头发，为此蒂吐斯处处不受人欢迎。后来他戴上了黑色假发，这黑色假发成了吉祥物，使他又有了职业，还被一些寡妇看中。后来蒂吐斯因卷入爱情惹起的嫉妒风波之中，前程又被断送。正在绝处，蒂吐斯遇到了他富有的叔父，叔父为他出资开了一爿理发店，这样他的生活才重新安定下来。剧终时红头发的蒂吐斯与一个红发村女结了婚。剧本讽刺传统和金钱构成社会等级和价值尺度的现象。剧中的红头发和黑头发便是象征传统的价值尺度。

《分裂的人》(Der Zerrissene, 1844)揭露了资产阶级(主人公是个资本家)，饱食终日、百无聊赖的生活造成了他们精神上的虚无和悲观。

这里附带介绍“乐剧”的创始人理查德·瓦格纳(Richard Wagner, 1813～1883)。瓦格纳主要是歌剧作曲家，他所创的乐剧和传统的歌剧不同，后者突出声乐和乐队伴奏，有时忽略了剧本本身的文学性或思想内容。瓦格纳的乐剧既强调“乐”，又强调“剧”，要求歌剧剧本的文学性和音乐(包括声乐和器乐)的内在统一性。因此，他的乐剧又称整体艺术作品，即乐剧要求熔剧本、声乐、器乐于一炉，整部歌剧成为不可分的整体。为了做到这一点，瓦格纳总是自己写脚本并且自己谱曲。因此，作为一个歌剧作家，他也应在德国文学史中占一席之地。

瓦格纳的青年时代正当1815年后的王政复辟时期。1849年5月，他参加了萨克森人民要求颁布新宪法的德累斯顿起义。失败后，他遭到政府通缉，被迫流亡异国，1861年才大赦返

国。他一生中还有两件事应该提及，一件是他后来成了钢琴家、作曲家李斯特的女婿，另一件是瓦格纳在贫困中遇到了他的狂热崇拜者——巴伐利亚年轻的国王路德维希二世。这位国王在位22年(1864～1886)，曾给瓦格纳多方面的经济资助。

瓦格纳的主要歌剧大都取材于民间传说，他一度被纳粹政权歪曲为民族主义——沙文主义作曲家，并因此成了希特勒最喜爱的音乐家。对此，托马斯·曼曾撰写专文反驳法西斯对瓦格纳的曲解。瓦格纳的代表作有《漂泊的荷兰人》(Der fliegende Holländer, 1841)，《罗恩格林》(Lohengrin, 1845～1848)，《特里斯坦和依绍尔德》(Tristan und Isolde, 1859)，四部曲《尼贝龙根指环》(Der Ring der Nibelungen, 1853～1874)和《纽伦堡的工匠歌手》(Die Meistersinger von Nürnberg, 1862～1867)等。由于瓦格纳的作品在内容上倾向于中古和传统题材，倾向于浪漫主义地表达理想，因而他的作品也被一些文学史家们视为德国浪漫主义的尾声。

1854年瓦格纳读了叔本华的主要哲学著作《作为意志和想象的世界》。叔本华的虚无主义和悲观主义哲学影响了瓦格纳日后的创作。体现在《特里斯坦和依绍尔德》中的对夜的颂歌以及无限的爱只能在死亡中实现的思想，便是叔本华哲学对他影响的结果。瓦格纳在歌剧中表现出来的悲观主义，无疑也是1848年革命后政治上软弱的德国资产阶级在意识形态方面的反映。《尼贝龙根指环》的第一部批判了资本主义社会里金钱统治人的现象，表达了人要从金钱奴役下解放出来的理想，可是随着1848年革命的失败，瓦格纳日益丧失了对理想的信念，因此，《尼贝龙根指环》的最后部分不是人的解放，而是世界和人类的毁灭。对于这一歌剧的解释多种多样，肖伯纳认为剧中的巨人代表忍耐中的无产者，尼贝龙根代表资产者，诸神代表知识分子。一般认为主人公齐格弗里德既有“超人”的性质，又象征未来的“自由人”。

上述作家共同的主要倾向是复辟时期的精神压抑和对前途悲观失望的情绪，他们多数都在作品中曲折地表达了对现实的不满。这些思想倾向在1848年德国资产阶级革命失败后继续体现在德国文学中。到了19世纪后期，随着德国的统一，资本主义工业化的进行，无产阶级的成长，民主运动的展开，德国文学才真正揭开了批判现实主义文学的篇章，并为20世纪德国批判现实主义作了先导。

在德语文学史上，这一时期（指1848年革命前）在小说方面的成就可以提到两个作家，即女作家德罗斯特—许尔斯霍夫(Annette von Droste-Hülshoff, 1797～1848)和伊默尔曼(Karl Immermann, 1796～1840)。他们的作品有现实主义成分，但不能算是典型的批判现实主义作家。

德罗斯特—许尔斯霍夫与海涅同年生。德罗斯特是姓，许尔斯霍夫是地名。她出生于威斯特发伦的古老的贵族世家。她一生的特点是寂寞、孤独。德罗斯特曾与一位作家相爱而始终没有结婚，独身一世，寿终乡间。她是德国出名的抒情诗人，尤擅长描写田园景色，由于笃信宗教，所以也写了不少宗教诗歌。她在文学史上的地位主要是因为她的一部中篇小说《犹太人榉树》(Judenbuche, 1842)。这部小说的情节依据的是德罗斯特自幼便熟悉的传说，当然在创作时处理是自由的。情节发生在18世纪中叶威斯特发伦的一个农村里，写的虽是一个侦探故事，但在许多处，尤其在第一部分写了农村的贫富对立、地主霸占森林土地等，作者的同情显然是在农民一边的。作者久居乡间，目睹农村社会的不平等现象，但她希望阶级调和，希望地主和农民建立起和谐的关系。由于小说写了许多威斯特发伦地方的风土人情，所以它的副标题是《多山的威斯特发伦的风俗画》(Ein Sittengemälde aus dem gebirgigen Westfalen)。小说主人公弗里德利希·迈尔格尔出身贫苦农民家庭，父亲是个酒鬼，这就使家境更加贫困。弗里德利希 9 岁时父亲去世，他长

大后总想掩盖他的身世。一天，一帮偷木头的人打死了森林管理员，弗里德利希与此案有牵连，只是法庭还提不出足够的证据。有一次，犹太人阿龙当众揭露弗里德利希还欠他十个塔勒赖着不还，弗里德利希深感名誉与虚荣心受到损伤，便在一棵山毛榉树下把阿龙杀死了。事后，弗里德利希逃亡异乡，在土耳其做了20年的苦工和奴隶，最后获释回家。从法律角度看，他的谋杀罪已经超过20年，可以不予追究。但是经过20多年的漂泊，弗里德利希对过去因小事杀死阿龙一直深为内疚，他想避开杀死阿龙的那个地方——山毛榉树，却相反地总被这棵树吸引过去，最后他在这棵犹太人榉树下上吊自尽，以摆脱内心的痛苦，赎清前罪。自从阿龙被杀后，犹太人便在这棵树上用希伯来文刻上这段文字："当你接近这个地方时，你将经历你对我所加予的事！"犹太人相信，这棵树不但是杀人案的证人，并且还是律师。从这段情节看，这一中篇似乎是道德小说，或者是神秘主义的命运小说。但事实上，作者通过弗里德利希反映农村贫富的两极分化，农村贫困化的代表便是弗里德利希，作者通过这一人物及其遭遇反映了当时的社会情况，正是在这一点上我们称德罗斯特是早期具有批判现实主义倾向的作家。

伊默尔曼出身于普鲁士军事顾问之家，早年曾在哈雷大学攻读法学。1815年他志愿加入普鲁士部队参加对拿破仑的战争，曾随军进入巴黎。后来他又做过剧场经理、职员和记者。1830年法国的七月革命对他影响极大，他自己说过："从来没有一件事情像这一经历那样对我有如此巨大的影响和震动。"他在文学史上的地位主要是他写的两部长篇小说，即《后裔》(Die Epigonen，1836)和《闵希豪生》(Münschhausen，1838)。这两部长篇可以说是时代小说。伊默尔曼生活在拿破仑战争之后，从维也纳会议开始的封建复辟时期到1848年欧洲资产阶级革命的前夜，正是两种制度的交替时期。这两部长篇反映的就是这一"交替"。但伊默尔曼站在比较保守的立场，一方面讽

刺封建阶级的落后与愚昧，另一方面，对随着资产阶级的兴起出现的金钱主宰一切和庸俗的商人习气也极表不满，于是他在小说中提出：还是宁静的田园生活最理想。可见，他的小说在批判封建主义和新兴资产阶级方面是现实主义的，但他提出返回"宁静"的田园生活，则又具有晚期浪漫主义色彩，这主要是他不理解资本主义发展在当时的进步性。

《后裔》的副标题是《九卷本的家庭回忆录》（Familienmemoiren in neun Büchern）。小说主人公赫尔曼是市民的儿子，因找不到称心如意的职业而到处流浪。他被人误认为是不来梅一位参议员的儿子，但实际上是一位贵族的私生子。在浪游中他想找到他的一个伯父，这位伯父是富有的工厂主。一天在浪游时，赫尔曼竟闯到一位公爵家中，并在那里无意间遇到了他要找的伯父。这位伯父根据书面证据提出了公爵家的遗产继承权。赫尔曼则在公爵家爱上了公爵夫人及她的弟媳约翰娜，但最后还是和他伯父的养女柯尔耐丽订了婚。赫尔曼还与他伯父所监护的青年女子弗兰姆欣有过一番爱的经历。最后赫尔曼才搞清楚，他原来所爱的约翰娜竟是他自己的异母姐妹。

作者通过一个贵族家庭以及因婚姻关系与这贵族家庭有了联系的市民家庭，反映了他对这两种家庭的看法，认为贵族之家和新兴资产阶级原本就有千丝万缕的关系。小说的结构与情节，甚至人物，在许多地方都模仿歌德的《威廉·迈斯特》，但是两本书的主题却不一样。《后裔》中的伯父代表新兴资产阶级的贪婪，而"后裔"赫尔曼则跟资产者与封建主都有瓜葛，但他对这两个阶级都没有真正的亲和力。

在《闵希豪生》中，作者对当时的人与事有许多影射和旁敲侧击，如对当时的黑格尔、古茨科、格勒斯等，因此，今天阅读起来是费劲的。全书由两个故事穿插组成。一个是闵希豪生部分（全书第一、三、四、六部），另一个是作者有意加进去进行对比但情节上又完全独立的农村故事——奥贝尔霍夫部分

(全书第二、五、七、八部)。由于两个故事交织得十分松散，因此《奥贝尔霍夫》常常独立出版，这其实是对作者原意的误解。把这两个故事如此松散地结合起来并加以对比的写法，其实是伊默尔曼有意模仿E.T.A. 霍夫曼的长篇小说《雄猫穆尔》。

一个名叫闵希豪生的人冒称是著名吹牛男爵的孙子，并带着他的佣人来到一座半已崩塌的贵族宫廷。闵希豪生在宫中给一位老态龙钟的男爵以及其他人大讲他的奇异经历，叙述中夹杂着许多科学技术术语，而这些听众一个个都只有中世纪的科学想象力，因此他们的头脑最后只能被闵希豪生的谎言塞满。男爵有个敏感而又感伤的女儿名叫艾梅莲蒂娜，她多少年来都在等待着王公贵族前来求婚。这些听众都有顽固的几乎是荒诞的妄想，但他们又觉得自己的思维最正常。闵希豪生利用这些人的心理大大地愚弄了他们。闵希豪生对他们吹牛说，他要开办一个股份公司，把空气压缩成固体，利用空气来做砖瓦。闵希豪生操纵这些脱离生活的人的思想，愚弄他们成了闵希豪生的乐趣。作者以这个与世隔绝的男爵宫廷讽喻当时落后专制的封建诸侯小国。闵希豪生在宫中讲完了他的许多故事后，人们便不知他的去向了。作者通过闵希豪生对男爵宫中的愚昧落后作了尖锐的挖苦。闵希豪生在讲故事中又讽刺了当时的许多文人，并让闵希豪生代表“时代精神”。此外，作者穿插了奥贝尔霍夫这一农村故事，把那里的生活描写得恬静而富诗意，象征作者的生活理想，并把那里的生活和希尼克—希那克—希努尔宫作了对比。这两部小说都只是在文学史上有价值，因为它开创了用小说对现实进行批判的新时代，如今已经很少有人再去读它了。

1848年前后，瑞士出现了三个比较出色的现实主义作家，他们的成就比同时代的德国作家要大。他们是戈特赫尔夫(Jeremias Gotthelf, 1797～1854)，迈耶(Conrad Ferdinand Meyer, 1825～1898)和凯勒(Gottfried Keller, 1819～1890)。

戈特赫尔夫是写所谓农村小说的作家。这种农村小说为农民的地位呐喊，并反映农民的贫困，它为农民争民主和人权，所以这种小说在思想比较民主并倾向于共和政体的瑞士成就较大，发展也最早，只是到了19世纪中叶，这种小说的现实主义倾向才明显起来。农村小说以朴素健康的形式详细地描写农民的生活，但此类小说往往把富裕农民生活理想化，并敌视城市的工业发展及工业化引起的城乡阶级分化。

戈特赫尔夫本名阿尔拜尔特·皮齐乌斯(Albert Bitzius)，父亲是牧师。他从小长在农村，熟悉农民生活，也看到农村的贫富对立。后来他在大学学习神学，毕业后一直在农村当牧师，并进行创作。1837年他发表了第一部长篇《农民的镜子——或耶列米阿斯·戈特赫尔夫撰写的个人生活史》(Der Bauernspiegel oder die Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf, von ihm selbst geschrieben)。这部小说并非作者自传，而是叙述一个失去双亲的贫苦农村小伙子的故事，小说使作者成了名，因此作者以后便用了戈特赫尔夫这一笔名。

小说主人公耶列米阿斯从小生活很苦，靠在村中打短工过活。他在生活中深感自己毫无地位，感到人与环境的冷酷。在这样的处境中主人公与一个名叫阿乃丽的姑娘相恋了，不久阿乃丽怀孕，但由于他们都很穷，没法结婚。阿乃丽在分娩时，不幸母子双双丧生，耶列米阿斯失去了他所爱的人。之后，他又因冒犯政府被捕下狱。经此遭遇，他对上帝和世界都甚觉失望。不久他从狱中逃出，到法国部队中服务。在法国部队中他遇见了一个拿破仑的卫兵，这个卫兵乐于助人，很有头脑，他使耶列米阿斯皈依了基督教，并教育他严肃而有道德地生活。后来，耶列米阿斯在1830年七月革命的街垒战中负了伤。复元后，他回到自己的家乡，但村民对他并不表示欢迎，他生了一场大病，几乎死去。正在不幸的当儿，他在故乡接到一封信，信中通知他，那拿破仑的卫兵业已去世，并给了他一笔遗产。

这笔遗产总算把他从贫病交迫下解救出来。自从有了这笔钱，他开了旅馆，照管孩子，接待旅客，并向人们宣传科学，反对迷信，也反对政治上的过激主义；另一方面写他的生平传记，期望在为集体的服务中得到幸福。这一小说有教育小说的色彩。戈特赫尔夫是瑞士著名教育家贝斯泰洛齐的忠实拥护者和信徒，作者也让他的主人公在小说结尾成了教育家类型的人。

戈特赫尔夫在1842年写的中篇小说《黑蜘蛛》(Die schwarze Spinne）至今人们仍爱读，被列为德国中学生课外阅读的材料。这个中篇语言优美，故事曲折，富童话色彩。小说用的是倒叙式框形结构，通过倒叙把过去和现在连结了起来。故事发生在埃默河谷一个富有的农民家里。某个星期天，人们正在为一个孩子施洗礼，有人问这孩子的祖父，为什么在这幢房子里有一根古老的颜色发黑的窗柱子？于是祖父便讲起了这根黑柱子的来历。这是一个叫人害怕的鬼怪故事，事情发生在几个世纪之前。骑士汉斯·封·斯托芬要造一座奢侈的宫堡。农奴们为了建筑他的宫殿受尽苦楚，单是采伐森林中的树木作建筑材料已使农民不堪其苦，可骑士还命令他的农奴们在一个月内修成一条两旁种植一百株榉树的林荫道。农奴们不知如何如期完成这样的苦役。这时魔鬼化装成穿绿衣的猎手，表示愿意帮助，但要求农奴们给他报酬，报酬便是一个尚未洗礼的孩子的灵魂。一个名叫克利斯蒂娜的不信鬼神的女子接受了魔鬼的契约，结果工程进展神速，农奴们对魔鬼援助所怀的恐惧也与日俱减，最后终于消失。农奴们认为牺牲一个没有洗礼的孩子总比牺牲成百上千条生命要轻得多。一天，终于有一名妇女生下了一个孩子，敬神的神父接受魔鬼的挑战，勇敢地为孩子洗礼。之后，克利斯蒂娜脸上的一粒黑痣突然肿了起来（这粒黑痣传说是魔鬼给她一吻引起的，又有神话传说，这黑痣是与魔鬼结合后产生的)。黑痣随着时日越来越像一只会结网的蜘蛛。当牧师为第二个出世的孩子进行洗礼时，这颗可怕的黑痣爆开

了，并且从中喷出无数黑色的小蜘蛛。这些小蜘蛛破坏了山村里的一切，带来了死亡的恐怖。不久，村里的第三个孩子出世了，克利斯蒂娜已恐惧万分，而牧师仍然不怕魔鬼，勇敢地为第三个孩子洗礼。由于克利斯蒂娜对恶魔食言，她终于被恶魔变成了一只大蜘蛛。这只大蜘蛛贪婪地袭击人们，致人以死命，人人都对黑蜘蛛充满了恐惧。这时，一个虔敬上帝的妇女（她代表母爱）以牺牲自己的生命为代价，把黑蜘蛛关进已经挖好了洞穴的窗柱子里。两百年后，山村富裕起来，但也傲慢起来。那个自我牺牲的母亲的一个名叫克利斯顿的后裔要建造一幢华丽的新屋，便把那所古老的旧屋送给了他的仆役。他的仆役却在一个圣诞之夜，大家都在痛饮的时候，把黑蜘蛛放了出来。于是"黑色死亡"又威胁人们。最后克利斯顿决定像他的先辈那样牺牲自己的生命抓住蜘蛛，重新把它关进窗柱子的洞穴里。祖父在讲完故事时说道：那黑色的窗柱子防范的是旧思想与旧意识，而黑蜘蛛便是旧思想与旧意识的象征。这一段话使这个神奇的故事具有了教育意义。

当时另一位著名的瑞士小说家是迈耶。他主要是一位历史小说家，他写的不少中短篇小说的历史背景是在中世纪和文艺复兴时期。他的历史小说探讨的是个人与社会的关系，道德和权力的关系。作者认为历史上有权的人常常没有道德，常常是耍弄权术的人，而有道德的正派人往往没有权力，他的作品往往以这种正派人的死亡为结局。

迈耶的代表作是长篇小说《格奥尔格·耶纳奇》(Georg Jenatsch，1876)，小说的副标题是《一个古老的同盟者的故事》(Eine alte Bündnergeschichte)，中心人物是三十年战争时期瑞士的一位历史人物耶纳奇，全书并不以一个故事、一个冲突贯串始终，而是由一件件、一桩桩故事串连而成，采取主人公回忆、书信、谈话、目击报导的形式。作者的目的并不在于写真正的历史人物，或为他写传记，正如作者在给出版者所写的信

中所说，他的目的是通过这一历史人物表现“正义和权力、政治和道德之间的冲突”。小说分三个部分，这三个部分正好是写主人公的三个变化阶段。在第一部中耶纳奇是一个年轻的新教牧师，是反天主教斗争中的首领。三十年战争开始时，西班牙人猛烈地进攻瑞士的格劳宾登州。耶纳奇充满爱国主义精神，号召人们保卫国家的独立。就这样，他成了支持西班牙利益的天主教派头头泼朗塔男爵的死敌。后来泼朗塔进行密谋，使耶纳奇的妻子死于非命。在天主教派的压力下，耶纳奇及其新教同伙不得已而逃亡他乡，西班牙人和奥地利人便占领了他的国家。但是耶纳奇最终还是施计杀死了泼朗塔，为妻子报了仇。可是他渐渐地认识到，单凭他的不屈意志以及对敌人的仇恨并不能使他的祖国得到解放，要解放还要依靠军事力量。于是他求救于法国公爵亨利希·封·洛毫，这是一位为正义和忠诚的理想而奋斗的新教徒，是法国派来帮助瑞士的。耶纳奇成了公爵手下的一名上校。

第二、三部写公爵签约保证格劳宾登州的自由和独立。耶纳奇满以为他的政治目的已经达到，不料当时的法国宰相黎塞留不愿在条约上签字。于是耶纳奇与西班牙人搞了一个秘密联盟，把法国人赶走了，并且还准备改宗皈依天主教。不久，西班牙人认为耶纳奇实力已经太大，这样不利于西班牙，便决心把他除掉。在一次假面舞会上，耶纳奇被泼朗塔的女儿杀死，小说即以耶纳奇被杀结束。

迈耶通过耶纳奇这一形象，批判了当时的政治事件和政治人物（如拿破仑三世、俾斯麦等）。作者认为政治与道德无法一致，政治充满了不道德。这是作者看到当时德、法统治者的卑劣行径后得出的结论。

凯勒是这一时期最伟大的瑞士小说家，也是这一时期德语批判现实主义最杰出的代表。凯勒的思想继承了人道主义传统，他的创作则继承了歌德扎根现实、追求生活的传统。他的

小说，特别是中短篇小说达到了很高的水平，因此凯勒被称为“中短篇小说的莎士比亚”。

凯勒出生于瑞士苏黎世附近的一个工人家庭，5岁丧父，由母亲扶养成人，小时读的是贫民子弟学校，14岁进入瑞士的州立技工学校。1834年夏，由于凯勒反对本校一个无能的教师，参加了一次反对该教师的类似游行的活动，被校方开除。这对15岁的凯勒是一次沉重的打击，他从此丧失了受系统教育的机会，不得不很早就考虑自己的职业和谋生手段。后来母亲送他去一个画家那里学画。最初他学的是风景画。22岁时凯勒去当时的艺术之城——慕尼黑学习绘画，一直到24岁。不久他发现自己并没有学画的才能，便于1842年返回故里，改为从事文学创作。这些经历，凯勒后来都写入他的长篇小说《绿衣亨利》(Der grüne Heinrich)之中。1846年凯勒发表了他的诗作，并在瑞士认识了不少从德国流亡来的作家，如黑尔韦格、弗赖利格拉特，在思想上受到他们良好的影响。同年他开始写作自传色彩浓厚的长篇小说《绿衣亨利》。1848年年轻的诗人凯勒获得了瑞士的奖学金，前往德国的海德堡大学学习。他在那里听著名文学史家赫特纳的文学史和美学课，后来赫特纳与凯勒结下了深厚的友谊。正是赫特纳劝凯勒在《绿衣亨利》第二版时改用第一人称。在海德堡，对凯勒影响尤其深的是费尔巴哈关于宗教本质的课程。费尔巴哈的唯物论思想对凯勒的世界观产生了决定性的影响，使他放弃了彼岸世界的信念，并从此注视现世生活。这一世界观的变化也使他在艺术见解上摆脱了浪漫主义的影响，而把自己的艺术任务放在忠实地反映现实这一点上。1850～1855年，凯勒在柏林。这是他第一个创作丰收时期，发表了他的《绿衣亨利》第一版，还写了一些中短篇。1855年他重返瑞士后，发现瑞士有了不少的变化。工业和交通大大地现代化了，同时看到人的财产占有欲也大大地“现代化”了。他看到了资本主义发展的罪恶的一面，看到资本主义社会的现

实如何损害着人的心灵。回乡后，凯勒被选举为苏黎世州的秘书长，他一直担任这一公职到1876年。后来为了能全心全意地从事文学创作，他才辞去此职。自从有了固定的政府职务后，凯勒摆脱了长期的贫困生活。凯勒很乐意担任这一职务，认为政府职务能使他为同胞尽责，成为对同胞有用的人。任职期间，他起草公文、报告，并与其他州的政府交往，这些工作他都做得十分认真负责。但后来他发现自己已经不堪公务的负担了，便于1876年辞职，原因是为了专事文学创作。1890年凯勒病逝于苏黎世。凯勒虽有过恋爱的经历，但一生未婚。凯勒的创作除早年有些诗歌外，主要是小说。他的长篇小说有《绿衣亨利》(1855 年发表第一个版本，1879 ～ 1880 年发表第二个版本),《马丁·萨兰德》(Martin Salander, 1886)。凯勒的创作成就还集中反映在他的中短篇小说里，主要是：(1)《塞尔特维拉的人们》(Die Leute von Seldwyla, 1856年出版第一部分，共5个短篇，1874年出版第二部分，再加上5篇，计10篇)。这个集子中著名的有《三个正直的制梳匠》(Die drei gerechten Kammacher),《乡村里的罗密欧与朱丽叶》(Romeo und Julie auf dem Dorfe),《人仗衣服马仗鞍》(Kleider machen Leute)等。(2)《苏黎世中篇小说集》(Züricher Novellen, 1877)，此集共有5个短篇，著名的有《七君子的小旗》(Das Fähnlein der sieben Aufrechten)。(3)《七个传说》(Sieben Legenden, 1872)。

长篇《绿衣亨利》是凯勒的代表作。从 1842 年创作初稿到1880年第二版，前后历经37年。20多岁开始构思，30多岁出第一稿，将近60岁完成第二版修改本。这样，凯勒便把他一生世界观的变化、对事物见解的变化以及个人的经历都注入这本著作里了。1842年写这部小说初稿时，凯勒还是个青年，世界观还不明确，生活经历也不充分，生活见解也不成熟，草稿有较多的浪漫主义色彩，情调既抒情又哀伤。四十年代后期，欧洲资产阶级革命成熟，并在瑞士聚集了很多流亡的民主主义者，这些

对凯勒都产生了积极影响。1848年后，瑞士成了统一的联邦国家，并有了自己的宪法。在这期间凯勒又在海德堡受到费尔巴哈与赫特纳的良好的思想影响。他在思想上业已明确：最大的欢乐存在于为人类的工作之中。凯勒还说过：无神论只会使世界变得更加美好。这一时期凯勒在哲学思想上、世界观上都起了积极的变化。凯勒在哲学上已经站在当时先进的唯物主义者的行列，在文学创作上则站在现实主义者的行列。他的许多先进的思想还记录在他的日记和通信里。就在这些积极的变化以后，他写下了《绿衣亨利》的第二稿本。同时代的不少作家在1848年革命后深受叔本华哲学影响，悲观失望，情调低沉。凯勒却与这些德国作家不同，他充满朝气，目光向前，可见他在当时确实是走在时代前列的作家。

《绿衣亨利》全书共分四卷，它并没有什么特别引人入胜的情节，也缺乏曲折离奇的故事，只是通过一个人从小到大的过程，描写了一个人的孩提时代、求学时代一直到他的成熟时代。小说写了主人公的追求，以及他通过许多日常的经历，逐步了解到生活的意义，从而反映了作者自己的人生见解，所以这是一部典型的教育小说。《绿衣亨利》写的都是日常十分平淡无奇的事，也许连我们的经历都远比它富有戏剧性，小说甚至没有写到1848年的革命，但是这部小说决不因此是主人公干枯的生活流水帐。作者有许多细致入微的观察，再用他那抒情的笔调向读者娓娓倾谈，使作品诗意盎然很富吸引力。文学史家常称凯勒的现实主义为"诗意现实主义"，这是因为凯勒所写的一切：大自然、村民生活、健康的农家姑娘、农村里的狂欢节等等，都具有诗情画意。小说写的是上升时期的资本主义的瑞士，但是我们看到，主人公的精神发展是植根在人民的生活之中，植根在许多普通的善良的人的环境影响之中，而不是植根在这个资本主义的制度之中，因为这个制度本身对主人公的发展只是处处起了阻害作用，因此这部小说并没有对上升时期

的资本主义加以歌颂。不过，小说也没有对资本主义作尖锐的批判。

《绿衣亨利》采用第一人称，主人公亨利·雷从小长在农村，祖父是农民，父亲是石匠，后来由于自己发奋竟成了一名建筑师。亨利5岁时不幸丧父，此后在慈母的教育抚养下成长。母亲是农家妇女，对亨利充满了母爱。由于亨利经常穿由他父亲的绿色衣服改制的外衣，所以人们都称他为绿衣亨利。亨利在农村的生活气氛下，自幼对宗教和上帝十分虔诚。到了求学的年代，他进了贫民子弟学校。作者细腻地描写了亨利第一次撒谎和偷窃妈妈的钱，以及他的后悔和内疚。亨利的母亲发现钱匣里少了钱并证实是亨利拿的，但没有打他骂他，而是让他自觉改正，她说："为了防备你拿，就把钱锁起来，这对我来说是不可能的事。所以我还是像从前那样，把钥匙插在这里，看你是否自觉自愿地改过自新……"母亲良好的教育促使亨利健康成长。亨利的成长和成熟，除了客观环境对他的教育外，还要寻根于他经常的内省。他进小学后，经常目睹教师对学生体罚、挂牌子等人格侮辱的行为，表示出深深的不满。学校的宗教课程须死记硬背，那毫无生气的教义问答都成了亨利后来痛苦的回忆。14岁时亨利对学校的一位教师的无能表示不满，并对这位教师进行了一次恶作剧。不料亨利被误认为这次恶作剧的为首分子而被学校开除。从此亨利失去了受系统教育的机会。回家后，他向母亲陈述了事实，母亲并不责备他，只是把他送到乡间外祖母和舅舅的家里。亨利怀着痛苦的心情控诉这种教育制度："全能的国家已经把一个孤苦伶仃的寡妇的独生子拒绝于一切校门之外……把一个一点都不爱捣乱的儿童或者青年排斥在它的教育系统之外……不许一个儿童受普通教育，就等于斩断他的心灵的发展，斩断他的精神生活。"亨利在舅父那里先是学习绘画。舅父是一个普通农民，却对亨利有很好的指导。在那里，他认识了两个女子，一个是与他同年

的当地小学教师的女儿安娜，另一个是他的远房堂姐尤蒂特。前者是一个美丽文弱、具有女性温柔的女子，后者早年守寡，是一个健康乐观、朝气蓬勃、成熟而有胆识的女性。这两个女子对普通人亨利的成熟都起了良好作用。长期的接触使亨利与安娜相恋，可是同村居住的尤蒂特对亨利也怀着大姐姐似的感情。

小说第二卷写亨利的青年时期，作者详细地描写他对安娜的初恋，以及他如何动摇于安娜和尤蒂特之间的矛盾心情。这时他已在农村就学于一个画家，并决心成为风景画家，希望以此作为日后的谋生职业。年仅16岁的亨利感叹地说道："我独自和绿树在一起惯了，面对严肃冷酷的社会生活及其领导者，感觉自己异常孤单，没有抵抗力。"这一感叹是他对整个社会发出的。但尽管如此，亨利周围的人却时时给他带来温暖与人间的关怀，如母亲、安娜、尤蒂特、舅父、小学教师等等，特别是纯洁的爱情一直使他心灵高尚。他这样写道："我觉得，和群狼一起乱叫，并没有使我受到毒害，这是由于安娜这颗吉星高照的缘故……她是宁静的光，天天晚上日落后，经常照亮我的被黑暗笼罩的心灵……"

第三卷写亨利一直待在家里，因为没有职业而无法养活自己。不久，他初恋的女子在乡间死于肺病，他的青年时代的爱情也随之结束。18岁时，亨利必须入伍，必须和同村的尤蒂特告别了。有一天，他在演兵场操练时，看见尤蒂特与大批移民队伍一起前往美洲，军官竟禁止他和尤蒂特话别。两年之后，亨利为了日后的生计，决定去慕尼黑学习绘画。可是他没有钱进大学，于是只得到处求教他人，准备自学成才。亨利因无其他专长只得靠糊旗竿糊口，最后他发现自己没有学画的才能，于是便决定打零工积些钱，准备返回瑞士。在步行回国途中，亨利受饥挨饿，然而天无绝人之路，半路上他遇到了一个名叫迪德利希的好心伯爵和他的养女窦绿苔。伯爵收留他在自己家

里住了半年。在这半年中，伯爵父女对亨利的世界观起了决定性的影响。伯爵父女是费尔巴哈的忠实信徒、无神论者，他们启发亨利，使他抛弃了宗教信念，接受了费尔巴哈的唯物主义哲学，成了无神论者。亨利的精神危机直到在德国接受了唯物主义后才有了转机，这正说明：在当时的瑞士没有使亨利成熟的先进思想的土壤。费尔巴哈哲学使亨利最终解决了他在宗教与现实生活之间的摇摆，使他最后投身于现实生活。他把宗教信念化为具体行动——投身于现实生活。至此他认识到，生活的意义是为别人造福，而不是去追求彼岸世界的“幸福”。费尔巴哈哲学促成了他的世界观的转变，这一转变发生在亨利的青年时期，而青年时期所接受的往往对一生起最大的影响。费尔巴哈哲学对亨利起了精神上的解放作用和引导作用。那么为什么亨利的精神转机是在伯爵影响下完成的呢？因为当时的普通人没有受高深文化教育的机会，正像无产阶级革命理论家也常常是出身于资产阶级家庭的知识分子一样。当然，这个伯爵并不典型，因为无神论者往往更自发地产生于比较富裕的市民家庭。

这位伯爵买下了亨利的许多画，并酬以重金，与此同时，亨利也悄悄地爱上了窦绿苔，只是他没有表白的勇气。这位女子与前面所述的两位不一样，她对亨利的成熟起了极大的影响。亨利自从结识伯爵父女后，坚定了他不当风景画家的决心。他认为风景画对人民没有直接的好处和直接的影响，他决定为集体做更有意义的工作。半年后亨利离开伯爵家，满载伯爵的酬金返回瑞士。他返家时，母亲已濒临死亡，在她死前她还留下了自我责备的文字，说不知是否正确地教育了她的孩子。亨利的母亲是一个劳动者的良母形象，有着赤诚的爱子之心。亨利所爱的窦绿苔，由于亨利羞于表达，以致她也默然，后来与一位富商结了婚。回国后，亨利看见祖国变化很大，工业进步，交通发达，内心十分欣喜。当时的瑞士已成了联邦国

家，呈现出民主气氛，亨利终于在国家机关谋到了一个职务。远在美洲将近十年的尤蒂特听说亨利已返回瑞士，也返回家乡。她返乡后，给了亨利很多精神上的安慰，驱除了他心灵中的阴影，表示要永远和他在一起。尤蒂特这时已经30多岁，但容貌不减当年，亨利决定与她结婚，不料却遭到尤蒂特拒绝。她说，她不愿因家庭生活妨害他成为一个自由自在的人，并说她比他年长近十岁，他们可以成为精神上的好友。就这样，尤蒂特和亨利在一起度过了20年。后来尤蒂特帮助护理村上患传染病的儿童，不幸自己也染病而死。亨利虽孑然一人，但他在国家机关的任职中找到了生活的意义。

由于凯勒写《绿衣亨利》时还没有看到资产阶级民主制度的局限，所以他认为人只要参加到实际工作中去便是为祖国服务，便是生活意义之所在。凯勒当时认为个人和社会的矛盾是可以通过个人与社会的合作来解决的。1886年凯勒写《马丁·萨兰德》时才进一步看清资本主义制度的种种弊端，才认识到：通过个人与社会的合作是不能解决社会矛盾的。

《绿衣亨利》是一部灵魂发展史，是一个多方面的人转向关心政治的人的发展史，是一部思想与生活目的的追求史。从情节上看，小说分为童年、青年、学画和返乡四个部分。从内容上看，亨利的精神发展经过爱情、艺术、哲学到脚踏实地做具体工作为集体谋利益的过程。从实质上分析，亨利的追求是从幻想世界到现实世界的过程，是从有神论到无神论的发展过程。在整个亨利的发展过程中，爱情一直使他内心纯洁高尚；艺术又使他明确，只有真实反映现实的艺术才对人民有益；费尔巴哈哲学帮助他认识人生的意义。亨利的成长受到正反两方面的影响。他的成长不是归功于国家的教育，而是要感谢普通的人民。

小说的结局与歌德的《迈斯特》有一致的地方，但亨利的境界没有迈斯特、更没有浮士德那样高。凯勒出色的地方是没有

象歌德在《浮士德》中那样孤立地写主人公的精神发展，而是把亨利的成长放在健康的人民生活中来写，这样，凯勒几乎把亨利写成了“一切社会关系的总和”。尽管凯勒希望把瑞士资产阶级民主国家理想化，但凯勒在描写亨利的成长过程中，批判了妨害他发展的教育制度，认为这一制度摧残儿童、不负责任、专横，还批判了资本主义社会中艺术成了商品等现象。从主人公一直追求生活的意义这一角度来看，这部小说至今仍不失其教育作用，此外，小说对民主及集体的肯定今天也还有启发作用。

《塞尔特维拉的人们》是凯勒出色的中短篇小说集。塞尔特维亚是凯勒虚构的瑞士某小城名，有如16世纪民间故事书《希尔德的市民们》中虚构的希尔德城一样。这一集子描写了十个发生在这一小城的可悲的和可笑的故事。集子描绘了宗法制度解体、资本主义开始发展并渗入农村的19世纪中叶瑞士人民生活的面面观，十个故事的共同历史背景是瑞士从行会生产向资本主义商品生产的过渡时期，其中作者着意描写的是农民、中产阶级和手工业者。

《人仗衣服马仗鞍》是这十个故事中具有喜剧色彩的一个。文彩尔·斯特拉本斯基是塞尔特维亚一个失业的小裁缝。一天他在马路上闲逛，被过路的华贵马车上的马车夫请上马车，顺道去了塞尔特维亚附近的城市哥达赫。由于文彩尔有着浪漫而感伤的外表，尤其是他穿了一件外表华贵的长大衣，于是被人看作是一个有钱的波兰伯爵，受到了哥达赫旅店老板殷勤的接待，受到那些势利眼市民的款待。文彩尔面对这一误会没有勇气去解释，也不敢暴露自己的真实身份。后来他在哥达赫悄悄爱上了一位当地行政顾问的女儿——耐特欣，也就对人们对他的误会心安理得地欣然接受了，还从人们对他的误会中捞到了好处。他的高贵的外表终于引起了耐特欣的好感，并把他看成是她梦中追求的王子，最后他们决定订婚。订婚所需的钱是文彩

尔在哥达赫中彩票和赌钱赢来的。不料在订婚的庆宴上，碰巧来了一批从塞尔特维拉到哥达赫旅游的裁缝，其中有认识他的人。在宴会上，这批裁缝演出了一幕哑剧，说明裁缝的工作是何等重要。当文彩尔听到“人做衣服，衣服又使人神气”时，自知真正的身份已经被哥达赫人识破了，于是狼狈逃跑。新娘耐特欣赶快去寻找，终于在雪地里发现了小裁缝。她在了解真相后消除了她最初的愤怒，发现了小裁缝的无辜与善良，觉得他比哥达赫的庸俗市民高贵得多，便不顾父亲的反对及市民们的嘲笑，决意与他结婚。而文彩尔也用行动来证明耐特欣对他的信任是对的：他最后在塞尔特维拉(后来在哥达赫)成了一个体面的布店老板。耐特欣和文彩尔的关系在真相揭穿前是一种迷误，而真相揭穿后，两人的关系才成了真正的现实。耐特欣蔑视资本主义和封建主义传统，她在知道文彩尔的身份之后才发现了他内在的美，这之后的订婚才是真正的爱情，即他们真正的爱情其实产生于他们之间虚伪的关系揭去之后。作者嘲笑了哥达赫的市民并不懂人的真正价值，批判了“只重衣衫不重人”的社会现象。这种以误会为基础的小说在文学史上屡见不鲜，如豪夫的《年青的英国人》，果戈理的《钦差大臣》等，它们的情节都是一个人被人误会为高贵者，于是闹出不少笑话，但它们的主题思想并不一样，因此并不给人雷同的印象。

《乡村里的罗密欧与朱丽叶》是《塞尔特维拉的人们》中最好的作品，也是1840～1900年间德语文学最优美的作品之一。这是一个具有悲剧色彩的作品。《乡村里的罗密欧与朱丽叶》的情节，在文学史上也屡见不鲜，正像作者自己在小说一开头写的：“讲起这个故事，假如它不是根据一件真实的事情，证明了以往的伟大作品所依据的情节个个都在人生中扎了多么深的根的话，那将是一个无聊的摹拟。”

小说叙述离塞尔特维拉不远的乡村里住着两家农民，从他们的财富与田产看，可以说是富农；一家叫曼茨，一家叫马

蒂，两家的田地紧紧相连，但中间却有一块无主的荒田。这块荒田原本是一个破落的吹鼓手的财产，但是他的孙子——一位流浪的提琴手，没有足够的法律上的证据，因此他也无权继承这块田产。于是曼茨与马蒂在耕耘自己的土地时，都不断地向这块无主荒地蚕食。后来宣布出卖这块荒地，售得的钱款暂由公家保管。经过两家激烈的竞争，最终由曼茨买下了这块土地。曼茨有了所有权后，要求马蒂把过去蚕食的土地归还。马蒂自然不同意，于是两家不顾一切地打起官司来了。最后双方都弄得倾家荡产，于是都把对方看成是自己的祸根，埋下了仇恨的种子。事情也十分凑巧，像莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》一样，在这彼此仇恨的家庭里，出了一对彼此相爱的青年男女。曼茨家的儿子萨利和马蒂家的女儿芙兰欣，在他们两家还不是仇敌时就青梅竹马两小无猜，如今芙兰欣已18岁，出落得仪态非凡，萨利也少年英俊、仪表堂堂，可是家庭的仇恨一直是他们心灵上的阴影。一次，萨利与芙兰欣幽会竟被芙兰欣的父亲发觉，马蒂气得浑身发抖，就给了自己的女儿一巴掌。萨利看见自己的情人被打，一时不知如何是好，便抓起一块石头向老头子掷去，马蒂当场被打昏。不久，他病了一场，接着竟成了呆子。芙兰欣不得已把父亲送进了公费养老院。这时的芙兰欣既无母亲，又等于没了父亲，这给两人的关系更加上了一层刺激。他们衷心相爱，又深感两家的仇恨所造成的鸿沟使他们的结合不可能。于是他们某一天去邻村赶庙会，痛痛快快地玩了一天后双双投河自尽了，小说以这对情侣的惨死为结局。作者以极细腻动人的笔触，化了很大的篇幅描写他们这尽兴欢聚的一天，从而使读者对这一对青年人的命运充满了同情。凯勒通过这一对恋人的悲剧命运描写了宗法制度瓦解、资本主义因素渗入农村后，农村资产者——富农对财富的贪欲和利己的本性。两家富农不但牺牲了田产，还葬送了一对青年人的幸福。作者对这对青年恋人的纯洁爱情充分肯定与同情，谴责在这个

只讲财富与金钱的社会里容不得这种纯洁的爱情，即使在农村里也充满了为财富而进行的残酷角逐。

正如小说一开头和结尾所指出的，小说有它的事实根据，而不是对莎氏著作的无聊摹拟。凯勒根据的是1847年9月3日苏黎世《星期五报》上发表的一则报道：莱比锡附近农村一对相爱的青年男女由于两家有世仇而不能结合，于是在痛痛快快玩到半夜一点后，在田野上互相用枪射击而死。这个中篇在凯勒生前便已成为他最为出色的作品。

《三个正直的制梳匠》的情节则近乎荒诞，有点像《希尔德的市民们》。它叙述三个从德国的萨克森、巴伐利亚和士瓦本来的青年到塞尔特维拉的一家制梳商店做工，三个人同样卖力地干活，为的是不让老板辞退。他们同样地节俭过日子，不饮酒，不抽烟，为的是积蓄钱财。他们也同样地深明世故，处处小心，为的是不得罪人，也不让自己吃亏。他们怀着同样的一个目标：积攒钱财，一等商店倒闭便把商店盘过来，以便自己做东家，做一个真正的中产阶级。可是谁也不向另外两个人泄露自己的"天机"。作者对这三个"正直的"制梳匠是一点也不欣赏的，说他们"没有远大的眼光，也不注意当前的事物，因此，与其说他们是具有自由意志的人类，还不如说更像某些低级的有机体、奇异的小动物和植物的种籽，偶然被空气和水带到某个地方，便在那儿繁殖起来"。三个人在店里都拼死地干活，目的是以此来挤掉另外两个对手。三个人又同时了解到：与他们同住一条街的一个姑娘有七百盾证券的财产。三个人竟同时向这位姑娘发动爱情攻势，以便通过结婚把这笔财产搞到手。三个人正在各做各的美梦时，老板却因挥霍过度而债台高筑，加上商品滞销，为节约开支，决定辞去两人，留用一名。可是三个人谁也不肯走，老板就出了一个拿他们开心的滑稽主意。他说：三个人在付清了工资后，于同日同时上路，朝城外走半小时路程，在那里休息一下，然后三个人再同时朝他的店

门奔跑，谁先抵达，他就留谁在店里。三个“正直”的制梳匠都财迷心窍，于是开始了这场名副其实的田径赛，惹得全城出来观看他们拼命奔跑的狼狈相。最后，三人中的两个只顾向前奔跑而没有发现已经抵达店门，仍一直朝前奔去，竟让那个在山坡上对姑娘发动“爱情攻势”的跑得慢的士瓦本人先到达店门。老板最后连店也盘给了他。

这一中篇是有象征意义的。它反映了19世纪中叶瑞士宗法制度瓦解和资本主义兴起时期，一些小手工业者努力向中产阶级“奔”去的情境。其中有的成了中产阶级，有的失败。这一现象实质上反映了小资产阶级的阶级分化。其次，小说又忠实地反映了这一变化，随着资本主义生产的“现代化”，许多小手工业者思想也在“现代化”——只想发财致富，爬上中产阶级的地位。制梳匠的赛跑象征他们向发财致富的目标奔去，其间，个个显示出他们的可笑与狼狈相，全城的人都嘲笑他们。这一奔跑是对追逐钱财的形象表达。在这篇小说中，甚至在《塞尔特维拉的人们》中，占主导地位的仍是中世纪式的小城气氛和风貌。

《苏黎世中篇小说集》包括5个中篇，它使凯勒在小说出版的次年获得了苏黎世荣誉公民的称号。集子中最主要的是《七君子的小旗》。故事发生在1849年的苏黎世。1848年瑞士通过了联邦宪法，许多小邦正式统一为联邦国家。凯勒在这个作品中给我们描绘了1849年瑞士的一幅生气勃勃的共和国图象，倾注了他对自己祖国无限的爱国主义感情。这七个所谓“君子”乃是彼此有几十年友情的老朋友。他们在1848年前动荡的年代里努力争取社会变革，他们的共同理想是反对封建贵族，建立民主共和政体，他们是真诚的爱国主义者。如今，尽管已经成立了民主的联邦国家，可是他们仍每年聚会两次，重温旧谊。他们团结友爱，相互帮助，倾心而谈。这个团体既无名称又无章程，它的发言人是海迪格尔。他是裁缝匠，也是七个人中最穷

的一个。他们中间最富有的是原来的木匠弗莱曼。海迪格尔的儿子卡尔爱上了弗莱曼的女儿海米纳后，双方家长都表示反对，但双方反对的理由却不一样。海迪格尔反对儿子与富家女儿结婚，因为他认为：自己不与弗莱曼攀亲家，那么他在弗莱曼这个富有者面前是平等的。贫者与富者一旦结了婚，贫者之家往往为富者家庭看不起，这就会产生不平等。海迪格尔不希望富有者的生活方式和思想感情渗透到他的家庭关系中来。他认为人一旦变得富有，思想常常起变化，待人接物也就变了，就会以"金钱"为中心，处理不好与亲戚的关系。他一直在富有者面前维护自己精神上的优越感和独立性。弗莱曼是个上升为中产阶级的原小资产者。他反对自己女儿与海迪格尔儿子结婚的理由是：卡尔是个机关里的穷文书，他希望自己的女婿是个做生意的，并希望有资金与他合伙经营房地产，因为他相信苏黎世将来要大大扩大，肯定可以通过造房子发财。他们两家都希望并同意让他们之间原有的政治关系（共同反对贵族专制，具有爱国主义）不要发展为经济关系，原有的朋友关系也不要发展为亲戚关系。于是弗莱曼为女儿找了个品质不好但却有钱的对象，可是女儿不爱这个人。卡尔与海米纳的婚事由于双方家长的反对而不能如愿。一天，苏黎世全城举行射击节以庆祝1848年瑞士宪法的颁布。人人兴高采烈，前去参加。这"七人团"手持一面小旗也去参加射击节。在这个隆重的大会上，七个人公推弗莱曼代表"七人团"发表祝词。可是弗莱曼的演说词内容却不切实际——还在谴责已经被打垮的耶稣会教士和贵族，而且演说词毫无文采。临场时，弗莱曼不知说什么好，正处在困境之中，在场的卡尔自告奋勇代表"七人团"，即兴发表了一通充满爱国主义激情的长篇演说，获得了极大成功。弗莱曼说，这正是他想说而说不出来的话。这时，弗莱曼与海迪格尔才认识到自己已经落后于时代，新的一代已经在成长了。射击节上卡尔还因为成绩优秀得了一只银杯。凡此一切促使海迪格

尔与弗莱曼改变了当初的主意，认为应该改变过去的想法，让这一对青年人结婚，把他们曾经奋斗了一生的事业交给幸福的青年一代去继续完成。于是这一对青年人终于得到了双方家长的允许，幸福地结了婚。

这篇小说表明，凯勒已看到了新的阶级分化，在过去为了同一个目标斗争的人之间已经出现了经济上的不平等。凯勒认为解决这一矛盾的办法是：用热烈的爱国主义感情和对民主事业的热爱去统一人们的思想，并消除彼此的隔阂与不同看法。凯勒认为爱国主义和热爱民主可以使人团结一致，可以解决贫富矛盾。海迪格尔与弗莱曼便是在这种思想支配下同意了卡尔和海米纳的婚姻。因此小说中这对贫富悬殊的有情人的结合，意味着社会矛盾在共同的爱国主义和民主精神下得到了解决，而这一精神和思想的代表者便是卡尔。社会矛盾自然无法用爱国主义和民主思想来解决，因为资本主义的发展必然是大鱼吃小鱼，向两极分化。正因为凯勒提出了不切实际的解决社会矛盾的办法，因此小说的后半部缺乏情节，人物满口说教，艺术上苍白无力。只凭卡尔的一席激情演说便使双方家长醒悟，这在思想上既缺乏说服力，在艺术上也显得手段贫乏。在这个中篇中，凯勒显然把资产阶级共和国理想化了。可贵的是凯勒在欢迎新时代——统一后的瑞士的同时，已经看到了新的社会矛盾，并且通过海迪格尔之口对这一矛盾的发展趋势表示担扰。海迪格尔说："总有一天，我们这个国家也会和别的国家一样，发生金钱大量集中的现象。"此外，作品随处反映出作者对金钱的憎恨，认为金钱只会败坏人的道德，使人与人的关系虚伪起来。

长篇小说《马丁·萨兰德》表明，凯勒对瑞士1848年后的民主制度已由开始时的欢欣鼓舞渐渐表现出悲观失望的情绪。可惜这部长篇在艺术上是不成功的作品。

主人公马丁·萨兰德本是一个农村教师，但他久居乡间，

感到农村的闭塞落后，他要了解世界，于是到城里去做了商人。萨兰德靠一笔遗产与妻子的钱，成了一家编织工厂的股东，并从事草编商品买卖，感到一种职业的自由。然而这个信任别人的马丁·萨兰德投身于工商界不久便发现，城市里以及他周围的许多人与事使他很不痛快。他学生时代的朋友路易斯·伏尔万特做投机买卖，萨兰德为他作保，但伏尔万特却背弃了他，使萨兰德损失了大笔财产。为了重振家业和积累资本，他不得不流亡巴西。他经历了七年浪迹天涯的流浪生活，终于又重返故里。由于骗子手伏尔万特的阴谋，他在银行保存的大多数证券变成了废纸，他第二次破了产。他必须再度去南美洲积攒财富，因为他看到，在这个社会上要使自己立足，必须要有一定的财富。三年后他又回到家乡，并以富有的市民身份参加了瑞士共和国的公众生活。他开了一家店铺，同时，在政治上他已成了一个积极的民主主义者。萨兰德的一对女儿——奈蒂和赛蒂已经成年，并与园艺师魏特利希的一对双胞胎儿子有暧昧关系，他们的目的无非是想通过婚姻关系，使萨兰德在经济上和政治上协助他们。这对双胞胎各怀鬼胎，积极投身政治生活，企图通过政治手段往上爬。萨兰德完全被这对兄弟骗了。这对兄弟后来成了公证人。萨兰德这个轻信的人不顾妻子的反对，同意女儿和他们订婚，双胞胎终于依靠萨兰德的帮助混进大参议会。马丁·萨兰德一直梦想着对青年一代进行免费教育的计划，企图用教育来清除那些已经在社会上日趋明显的腐化现象。他愈益沉湎于这一梦想之中。可是萨兰德也发觉，他要革除社会弊端的幻想永远不能实现。他每天在报纸上读到的是越来越多的欺骗行径，腐化了的道德，追求利润和金钱，寡廉鲜耻的投机……他惊讶地目睹着他曾经赞美过的资产阶级民主理想在日益没落、消逝，成为幻想。作者把理想寄托在萨兰德的儿子阿诺尔特·萨兰德身上，他正在当时先进的资本主义国家——英国学习法律与历史，研究政治问题。

小说描写了两个家庭的历史，即萨兰德一家与魏特利希一家。萨兰德依然保持着资产阶级上升时期的特性，还是民主主义者，可是他却处处受骗、上当、碰壁。面对这样的没落趋势，他只能徒然叹气而已。而惯于吹牛、看风使舵、投机欺骗、把参与政治当作敲门砖的投机家却平步青云，有势有权。不讲信义和道德、恩将仇报的人（伏尔万特）心安理得，生活顺利。正派老实的人却一再破产。通过这样的对比，凯勒抨击了80年代瑞士的资本主义社会。作者原打算再写一部《阿诺尔特·萨兰德》，主题是写能干的阿诺尔特最终想出办法来改变社会的败坏现象，但凯勒没有写成续篇便与世长辞了。即使凯勒活下去这一计划也是完不成的，因为瑞士的资本主义发展没有典型性，那儿也没有成熟的工人阶级和工人运动。萨兰德经过亲身经历，投身商界，才认识了资本主义社会是坏人得势、好人受骗、不讲信义的社会。他接触了许多口蜜腹剑的人（伏尔万特、魏特利希一家）才认识到：只有这样的人在社会里才像鱼儿得水般自在。总之，萨兰德为认识这个社会付出了“学费”。

这部小说写的理想形象马丁和阿诺尔特都苍白无力，所写的反面形象却比较有生气。小说的结构散漫，还不时插入对当时时事问题的评论。凯勒想写出资本主义社会的整个面貌，但失败了。不过这部小说对研究凯勒的创作道路和思想发展却是极有价值的。

凯勒一生的创作反映了凯勒对资产阶级民主制度由歌颂、理想化到逐步失望的过程。他的小说的主题常是教育人在各种工作中为祖国服务，从而成为一个正直的对国家有用的公民，所以他的小说富于教育色彩。在1848年欧洲资产阶级革命失败后，他不像许多作家那样（音乐史上如瓦格纳）逃避到叔本华的悲观主义哲学中去。他不但未受叔本华的影响，反而接受了费尔巴哈的唯物论，成了无神论者，这在当时是十分进步的，

也是难能可贵的。从凯勒的世界观与创作来分析，他远远高出于同时代的许多德语作家，如拉贝、施托姆、戈特赫尔夫、施蒂弗特等。当然，由于时代的局限，也由于世界观的局限，凯勒看不到无产阶级的力量。不过他作为资产阶级自由主义者与民主主义者，相信社会会逐步进步。他在认识资产者与无产者的本质方面，与同时代的韦尔特相比要逊色得多。在对资本主义社会的批判方面，凯勒比冯塔纳也要逊色。过去有的文学家把凯勒的作品列入所谓乡土文学，这实在是曲解了凯勒作品中渗透着的对祖国的热爱。凯勒的作品流露出对瑞士山川、人民、人民生活、节日、故乡……有着无限的亲切感，这也是他要让他的亨利返回瑞士故乡的原因。凯勒的作品有着可贵的爱国主义，这种爱国主义决非陕隘的地方乡土观念。

奥地利小说家施蒂弗特(Adalbert Stifter, 1805～1868)与凯勒生活在同一时期。施蒂弗特的父亲是织亚麻的工人兼商贩。他在大学里攻读的是法律、数学和自然科学。为了养活自己，他在维也纳的贵族家庭任家庭教师。施蒂弗特在大学时代便开始了文学生涯。他还是一个业余画家，即使成了名作家后，他仍继续从事绘画。他的画作至今仍挂在维也纳的博物馆里。施蒂弗特生了三年癌症，受疾病折磨而死。

施蒂弗特的创作主要是中短篇小说。他的《习作》(Studien)包括13个中短篇，《我曾祖父的皮包》(Die Mappe meines Urgroßvaters, 1841)是其中的得意之作。

施蒂弗特虽主要写中短篇，但在文学史上却以他的长篇《晚年的爱情》(Der Nachsommer, 1857)闻名。它可以说是一部教育小说。施蒂弗特在文学史上以描写自然景色、田园风光见长——描写森林、草原、沙漠、大海、黄昏、夕阳……都是他的特长。在语言上，他的后期之作比前期质朴。像同时代的瑞士作家戈特赫尔夫一样，施蒂弗特也把自己的作品当作“学说”而不是当“艺术”来对待，这说明施蒂弗特很重视自己的作品的

教育作用。

作者自称《晚年的爱情》是一个中篇，其实是个长篇。小说继承了德国教育小说的传统。主人公亨利希·德兰多夫是维也纳富商的儿子，他的家财完全可以让他不必去学什么技术，而依赖家产过活。亨利希却接受了家庭教师的启迪，决心学习一门自然科学。他自己做了一些实验后，选定地质学作为他的研究学科，并决心用自学方式进行他的地质研究，为此他经常穿行于山间。在奥地利阿尔卑斯山，他收集了山区的各种地质标本。一次，他在漫游阿尔卑斯山时遇到了暴风雨，不得不躲到李沙赫男爵的田庄避雨。后来男爵竟因此与他成了朋友，并挽留他在他家居住。亨利希在男爵家看见男爵精心经营着这个小世界，男爵把这一切都安排得既合理又有艺术。与李沙赫的相识对亨利希的生活发生了重大影响。他在李沙赫家继续地质科学的研究，同时又对艺术发生了浓厚的兴趣。亨利希是个一学就会的人，不久他就进入了艺术的大门。在男爵家，亨利希又认识了在男爵家做客的男爵的女友玛蒂尔德·塔罗娜和她的女儿娜塔丽亚。亨利希与这母女二人也成了知交。长久的接触使亨利希对娜塔丽亚产生了感情，最后他俩决定结婚。在结婚的前夕，李沙赫向亨利希讲述了他与玛蒂尔德·塔罗娜的关系：李沙赫在大学时代曾作过塔罗娜家的家庭教师，当时玛蒂尔德还十分年轻，两人之间产生了强烈的爱情。但由于玛蒂尔德过于年轻，因此还不能结婚。不久，李沙赫离开了塔罗娜家，玛蒂尔德也与别人结了婚。20年之后，玛蒂尔德守了寡，又重新与李沙赫有了来往。但是，他们虽生活在相隔不远的田庄，也经常见面，却没有结婚，彼此间都怀着“晚年的爱情”，这种爱情又使他们彼此亲近了。

默里克(Eduard Mörike，1809～1875）放在这一节介绍是不太合适的，可是放在浪漫主义一节里也不合适。由于他创作的时代已在浪漫主义时期之后，所以只能夹在这一节里提及。

默里克是一个有浪漫主义倾向的作家，主要写抒情诗，也写过几部小说。他的小说在浪漫主义色彩中夹杂着现实主义的因素。创作上他既受歌德又受E·T·A·霍夫曼的影响，从浪漫主义到批判现实主义这一过渡时期的不同文学思潮都对他的创作起过作用。《画家诺尔顿》(Maler Nolten)便是这样一部作品。就像有的文学批评家所说的，这部小说是心理小说，又是神秘小说。画家诺尔顿本来爱上了养父母的女儿阿格纳丝，但诺尔顿误以为阿格纳丝不忠，随后便爱上了一个名叫康斯坦茨·封·阿尔蒙特的伯爵夫人。可是诺尔顿的好友拉肯斯却冒充诺尔顿的名字继续与阿格纳丝通信，还有意把"诺尔顿"给阿格纳丝的信传递给康斯坦茨，企图以此来破坏诺尔顿和康斯坦茨的关系。康斯坦茨见到这封信后便与诺尔顿疏远了。正在此时，阿道尔夫公爵向康斯坦茨求婚。

拉肯斯后来因在现实生活中碰壁而自杀。诺尔顿在与康斯坦茨分手后，又与阿格纳丝言归于好，并搬到拉肯斯的好友的田庄上居住。在田庄里，诺尔顿向阿格纳丝承认：过去是拉肯斯冒充他的名字与她通信的。诺尔顿的目的是为了说明他现在已真心爱她了。但阿格纳丝知道这一真情后，精神恍惚，觉得人与人的关系真是一个揭不开的谜，便失望地自杀了。诺尔顿遭此精神打击，不久也忧伤而死。而康斯坦茨在得知这一连串的死亡消息后，几个月后也死去。这样，小说的主要人物都先后死去。这根本谈不上是一部教育小说，情节的中心便是对死亡的一种病态感情。小说中，人物死亡时总出现一个吉普赛女郎，而这个吉普赛女郎又早对诺尔顿钟情，这一情节增加了小说的神秘主义。最后，小说点明，这个女郎是诺尔顿的叔父与一个吉普赛女子的私生子。吉普赛女郎在诺尔顿死前也神秘地死去。作者通过这些"死亡"给我们描绘了生活的阴森可怖和神秘莫测，这也许是作者在曲折地表达他对现实的失望和对环境的厌恶。小说的结构散漫，情节发展也常超乎自然，出现

"突然",就此而言，可以说受了浪漫主义文学的一定影响。这部小说写于作者的青年时代，晚年他做了修改，最后由他的女友尤丽乌斯·克莱勃尔完成。

默里克最好的散文作品，至今仍不失其阅读价值的是他的中篇《莫扎特在去布拉格的旅途上》(Mozart auf der Reise nach Prag, 1855)。这部小说依据的是1848年出版的一本莫扎特的传记，当然加上了作者的想象。

莫扎特一生去过两次布拉格。第一次是莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》在布拉格演出大获成功,莫扎特应邀前去亲自指挥他的作品演出。布拉格人对他的作品的理解与欢迎使莫扎特十分高兴。回维也纳后，莫扎特又欣然接受为《唐璜》谱写歌剧。莫扎特立即开始作曲。为了在心情比较愉快的环境中创作，他又第二次前往他所喜爱的城市布拉格。小说描写的便是他的第二次布拉格之行，叙述莫扎特偕其妻康斯坦茨从维也纳去布拉格途中一天里发生的事情。他们在途中一家旅馆里耽搁了一天。在吃午饭前,莫扎特在旅馆附近散了一会儿步,附近正好有一座某伯爵的私人花园。花园里有一棵小橙树吸引了莫扎特的注意，这棵树使他想起了他在意大利的日子，于是他便进入花园，沉思地、心不在焉地摘下了树上的一只小橙子。不料这棵橙子树却来自法国路易十四的宫殿，所以伯爵非常钟爱，正准备把这棵树送给他的侄女作订婚礼物，订婚的庆宴恰好在这天举行。由于这一“摘橙子”的过失 莫扎特与伯爵全家认识了。当伯爵知道这个私摘橙子的人就是大名鼎鼎的莫扎特时欣喜万分，早就把责备忘得一干二净了。伯爵随即邀莫扎特夫妇去做客。伯爵一家本是莫扎特的崇拜者，他们全为莫扎特的活泼的性格、敏捷的乐思和音乐的天才所倾倒。音乐大师遂向这个贵族圈子里的人讲述他目前正在写歌剧《唐璜》，并随手在钢琴上向在座者演奏了一段新作。他的演奏顿时产生了迷人的感染力。这时，伯爵的侄女突然意识到这位才华横溢的作曲家

也许活不长了，因为他把他的才华像火一样过早地燃烧尽了！

这篇小说呈现给读者的是莫扎特性格的两个方面：一面是他快活乐天的性格，像他的许多作品所表露的那样，另一面，我们又看到莫扎特预感到自己寿命不长、创作将要枯竭的悲伤沉郁的内心活动。他的天才、他的创作和生命力像一口猛烈喷射的油井，很快地枯竭了。作者把莫扎特性格的两个方面结合起来了。从这篇小说分析，作者对莫扎特的认识还是不够深刻的。默里克不能理解《费加罗的婚礼》的革命倾向，也不理解《魔笛》的人道主义精神。作者只是写了他对莫扎特音乐的热爱。由于这部小说文字优美及多变的叙述风格（故事有时由作者叙述，有时又由人物自己叙述），使它成为默里克的代表作，成为德国艺术家的优秀传记文学作品之一。

默里克在德语文学史上的地位主要是由于他的抒情诗。他的诗歌风格自然，朴实无华，情感真挚，有如民歌。但他的诗歌内容常局限于描写四季、春光、夜色、爱情等方面，并不具有浓烈的社会内容。请读他的短诗《就是他》(Er ist's)：

Frühlfng läßt sein blaues Band	春光把蓝色的带子
Wieder flattern durch die Lüfte.	重新在空中飘起；
Süße, wohlbekannte Düfte	甘美亲昵的香气
Streifen ahnungsvoll das Land.	预示着飘过大地。
Veilchen träumen schon,	紫罗兰已经梦到，
Wollen balde kommen——.	不久就要来临——
Horch, von fern ein leiser Harfenton!	听，远处有轻微的琴声！
Frühling, ja du bist's!	春天，果然是你！
Dich habe ich vernommen!	我已听到你的声音！

短短九行，写出了一个人对冬将去、春将临的喜悦，以及对春天、对生命的渴望。最突出的是作者把春天拟人化，使人备感亲切，使这首小诗更富有感情。诗的韵脚十分自然，毫无

雕琢之感。确如威廉·拉贝所说，默里克是个“古老的大梦幻家”，他确实是当时与世隔离不问政治的作家。

1848年后，有批判现实主义倾向的主要小说家有施托姆和拉贝。19世纪下叶真正的批判现实主义作家，并为20世纪德国批判现实主义文学作先导的则是冯塔纳。除了这三位作家外，当时还有人们十分欢迎的消遣文学作家，他们当然说不上是批判现实主义作家。其主要代表是舍费尔(Josef Victor von Scheffel，1826～1886)和卡尔·迈(Karl May，1842～1912)。此外，这期间还有诺贝尔文学奖金获得者保尔·海泽(Paul Heyse，1830～1914)，著名方言作家罗伊特(Fritz Reuter，1810～1874)，小说家奥托·路德维希(Otto Ludwig，1813～1865)和弗赖塔格(Gustav Freytag，1816～1895)等。

舍费尔有两部作品很有名，一部是诗体小说《赛金根的号手》(Der Trompeter von Säckingen，1854)。此书在19世纪下叶出版后便再版250次，可见受欢迎的程度。另一部是他的长篇小说《艾克哈特》(Ekkehard，1855)。前者叙述一个城堡号手对赛金根男爵女儿的爱情故事。尽管阶级差距悬殊，但是这对情侣还是如愿以偿，结局美满。这部爱情小说虽拥有大量读者，但在文学史上并无地位。《艾克哈特》是一部取材于10世纪德国历史的小说。小说叙述瑞士圣伽伦修士艾克哈特和士瓦本女伯爵哈黛维希之恋。一次，女伯爵在修道院里认识了年轻修士艾克哈特，并邀请他去她的城堡作教师，目的是要使他成为她的秘密的恋人。艾克哈特也以“下人”的身份爱着他的女主人，但又不想违背他的誓言。于是他在诱惑与道德之间不断徘徊而不能作出抉择。最后他失去了求爱的良机，长久的期待又惹起了女伯爵的怒火。一天，他终于鼓起勇气，在城堡的小礼拜堂里把她拉到自己的怀里，不料女伯爵愤然将他推开，并准备给他严厉的惩罚。经过一个女仆的帮助，他才逃出了城堡，躲避到一个山洞里，并在那里用拉丁文写下了一首诗，诗名《瓦

尔塔利之歌》。他把这首诗写在羊皮纸上，并绕到一支箭上射给了城堡里的女伯爵，还写上了使徒雅各的格言："经历了考验的男人是幸福的。"女伯爵读后潸然泪下，因为她永远也见不到艾克哈特了。艾克哈特后来在一位萨克森公爵那里供职，而女伯爵也始终没有结婚。这本感伤的爱情小说一直到1930年仍很受欢迎，一度被一些人视为德国文学的光辉成就。

"消遣文学"是歌德时代之后才出现的。这主要是教育开始普及，而一般市民又看不懂高水平的作品，便喜欢以消遣性作品自娱，于是，这类文学便应运而生。消遣文学主要是小说，尤多女作家为妇女写这种小说。19世纪消遣文学的主要女作家是约恩(Friedericke Christiane Henriete John，1825～1880)。她的笔名叫玛丽特(E.Marlitt)。她的声名在当时远远地超出了国界，她的作品几乎译成各种重要语言。另一位重要的消遣文学代表是卡尔·迈，他的作品很受人喜爱，甚至至今还在改编成广播剧。卡尔·迈曾因生活贫困偷盗，被判刑七年多。他一生写了许多冒险小说、幻想小说、异国风光的见闻小说，尤多写北美洲印第安人的故事。到1955年为止，他的作品共计发行了1200万册，译成几十种外语，甚至译成盲文。

诺贝尔文学奖获得者保尔·海泽(1910年获奖)是教授的儿子，主要写中短篇小说，他以薄伽丘为楷模，小说题材多取自意大利的历史。海泽是多产作家，1855～1905年间，共写了23卷中短篇小说集。此外，他还是意大利与西班牙文学的著名德译者。海泽的作品避免写社会矛盾和生活的阴暗面，而追求异国情调和形式美。这迎合了1848年革命失败后软弱的德国资产阶级的欣赏趣味。但他的作品有时也写粗犷的自然，讥讽市侩对艺术的无知，并描绘健康的人间的感官享乐，这些也触犯了当时的传统见解，因此被视为对时代的批评。当然，这样的评价似嫌过高。海泽作品的总倾向是避免写生活中窒息人的气氛，他常把现实加以诗化，不写生活中的丑。就此而言，他离批判

现实主义还有相当的距离。海泽虽创作甚丰，但大多数已为人遗忘。

奥托·路德维希以他的戏剧理论和莎士比亚研究著称于文学史。他自幼爱好音乐，一度从学于著名音乐家孟德尔逊。创作上，他既写小说也写戏剧。路德维希是一个有才能的作家，他像赫勃尔一样，落后窒息的德国不能使他的作品有突出的成就。路德维希在政治上的保守及德国的封建分裂造成了他与世隔离的态度；主观与客观的限制使他的才华未能得到充分发挥。他的代表作是戏剧《世袭森林管理员》(Der Erbförster,1850年首演)。这个五幕悲剧首场演出的成功使路德维希一举成名。这一剧本被文学史家赫特纳誉为最好的命运悲剧。故事发生在19世纪上半叶。森林管理员乌利希的女儿玛丽和厂主兼地主史坦因的儿子罗伯特订婚了。这两家未来的亲家却因故激烈地争吵了起来。争吵的原因是：史坦因要砍伐一片树林，乌利希坚持不让砍伐，因为砍伐对培育森林不利。前者性急，后者固执，争执激烈。后来史坦因买下了乌利希管理的这片森林，于是一个身为主人，一个成了下属。既然已成了主人，史坦因便下令砍伐，并解雇乌利希，聘请酒鬼高特弗利特替代了他。这个职位原为乌利希家世代相传，所以乌利希有世袭森林管理员的称号。史坦因冷酷地解雇他后，乌利希便派儿子去城里法官处告状。法官说：乌利希从道德角度讲是有理的，但从法律角度讲史坦因可以自由支配自己的财产，因此史坦因也是有理的，法官从法律角度判案，只能承认史坦因有理。一个偷猎者本与高特弗利特有仇，他从乌利希的次子安德列斯那里偷了一把枪，在林中用这把枪打死了高特弗利特。事后又把这支枪丢在尸体旁。这一暗杀行为恰好被史坦因的儿子罗伯特目睹。原来伤心的罗伯特来林中是与乌利希的女儿——他的未婚妻玛丽偷偷约会的。罗伯特当即见义勇为，拔刀相助，杀了凶手。可是乌利希在家中却听到了误传的消息，说他的

次子安德列斯在林中被人杀害，因此立即赶到林中。乌利希在林中只见罗伯特一人，便向他瞄准。在林中与罗伯特秘密约会的玛丽见状，便奔上前去掩护自己的未婚夫，这样不幸的子弹便击中了乌利希自己的女儿。乌利希见自己误杀了亲生女儿，成了凶手，悲痛欲绝，也在林中拔枪自尽。在自杀前他领悟到了一个“真理”：他固执地坚持正义，坚持自己有理，但这样做最终只会给自己带来不幸与灾难。这一剧本写于1848年革命失败之后，路德维希从保守的政治立场出发，试图以这一剧本警告人们：不要固执地坚持自己的正义感去反对有权的封建统治阶级，否则只会给自己带来不幸和灾难，可见剧本的保守性是很明显的。它在政治上是1848年革命失败的回响，体现了德国市民阶级的守旧性。作者认为：坚持正确的东西乃是一种悲剧性的错误。剧本主角乌利希的性格刻画是成功的。剧本以森林为背景，这给全剧制造了特定的悲剧气氛。主人公乌利希如同克莱斯特笔下的戈赫斯一样；他在家庭中的权威，对子女的态度，他的性格与作风，却又像赫勃尔笔下《玛丽亚·玛格达莱娜》中的木匠安东。整个剧本从思想到构思，路德维希都受了《玛格达莱娜》的影响。

路德维希的主要小说是《天地之间》(Zwischen Himmel und Erde，1856)。这是一部悲剧性的爱情小说，情调有如施托姆的《茵梦湖》。瓦匠兄弟——哥哥阿波罗尼乌斯为人正直、诚实，弟弟弗里兹狡猾阴险，但外表和善。两兄弟都爱着一个名叫克莉斯蒂娜的女子。弗里兹利用哥哥外出的机会，运用诡计使克莉斯蒂娜与自己结了婚。哥哥回来后，尽管他一向光明磊落，可是弗里兹却一直疑神疑鬼，生怕自己的妻子与哥哥往来，顿萌杀兄之念。一天，弗里兹在为教堂塔顶盖瓦时，由于塔顶甚高，似在天地之间(书名来历)，便企图让自己的兄长在盖瓦时失足摔下去。不料他设计的陷阱却为他自己做了安排，弗里兹自己摔死在塔下。这样阿波罗尼乌斯似乎可以和克莉斯蒂娜

美满结合了。但阿波罗尼乌斯不愿这样做，他们像兄妹一样生活下去。这便是小说的全部情节。小说生动具体，现实主义地描绘了小生产者、小手工业者的思想和生活，描绘了当时的小城景象。作品典型地刻画了弗里兹的市侩作风、鼠目寸光和毫无政治远见，他关心的无非是个人眼前鼻下的琐细利益。这样的小市民性格在当时的社会里是典型的。在艺术上，作者出色地描写了弗里兹的心理活动，他如何一步步起了杀兄之心的内心活动写得十分细致而生动，在这方面可以说为后来的自然主义心理描写开了先河。

用北德方言写作的小说家罗伊特是梅克伦堡人。他是一个小城市长的儿子，大学时代便与进步学生往来。这些学生要求一个统一的自由的德国，罗伊特因与这些进步学生往来而被捕。罪名是企图推翻皇室统治，参与"叛国"，竟被判死刑，后改判徒刑30年。在监禁期间，他受尽苦楚。1840年国王弗里德利希·威廉三世逝世，他因大赦获释。监狱生活磨练了他的意志，坚定了他的反封建立场，正如他自己在传记体著作《我的监狱生活》(Ut mine Festungstid, 1862)中说的："当我们被抓起来关在监牢里时，我们都不是民主主义者。等我们出狱时，我们大家都是了。"牢狱使他的肉体受折磨，却使他的精神更坚强了。他出狱后开始写作。劳埃特的作品控诉容克地主与当时的封建政治制度，为农民说话，为农民争权利，成了有民主思想的优秀作品。他的妻子生怕他因写作再度入狱，不让拿他的作品去发表，因此，他的小说断片《哈肯斯泰茨和他的农奴》(Herr von Hakensterz und seine Leibeignen) 于1947年才在民主德国出版。

1857年他发表了民主色彩很强烈的诗体小说《无处为家》(Kein Hüsung)。这本书是作者献给著名诗人恩斯特·莫里兹·阿尔恩特的。作者长期与农民生活在一起，因此他了解农民的苦难，自身的遭遇又使他痛恨封建专制，这些成了他作品中民

主性精华的思想基础。关于《无处为家》，他自己在给友人的信中有过这样一段自白："这本书是我用我心中的血为受苦受难的人类写成的；我把这本书看作是我最好的作品。"

小说的情节发生在罗伊特的故乡梅克伦堡，这里是农民的地狱，地主的天堂。1848年的革命虽给地主以打击，但革命失败后，地主又抖起了昔日的威风。1852年政府颁布了鞭笞法令，即地主可以因任何一点细故而鞭打农奴。这一法令促使罗伊特为保卫农奴的人权而斗争。小说的主人公是农奴约翰·修特，他爱上了女仆玛丽亚·布兰特，并且决定与她结婚。可是农奴结婚事前要得到主人的允许。如果主人不给他一间住房，他也就没有成家的可能。主人得知约翰要与玛丽亚结婚便断然拒绝。原来玛丽亚拒绝过地主的非礼要求，地主早就怀恨在心，因而乘机加以报复。一次，地主借细故动用鞭打权，用鞭子把约翰打得浑身鲜血直流。约翰在忍无可忍的情况下。用粪叉将地主刺死。约翰无法安身了，便逃亡他乡。后来玛丽亚生了孩子，但她一直不知约翰的下落，忧心如焚，长期的精神刺激使她发了疯，死在湖中。多年后，约翰·修特返回家乡，为的是把自己的孩子带到自由的地方去。小说最后以约翰"要自由！"的怒吼结束。但那自由的地方在哪儿呢？作者也无法回答。这部小说形象地描写了农奴的奴隶生活和地主的享乐生活。约翰的遭遇在当时是有代表性的，不是个别的。作者在给出版者的信中写道："约翰·修特不再是一个个人，而是全阶级的代表。"

此外，罗伊特还著有长篇《我的农民生活》(Ut mine Stromtid，1862～1864)，总的说来罗伊特的创作倾向是批判现实主义的，思想倾向是民主主义的。

稍后的弗赖塔格则不然。他出生于西里西亚，曾在布雷斯劳做过一阵私人教师，后来从事新闻记者工作。他著有小说《失去的手稿》(Die verlorene Handschrift，1864)和历史小说《祖先》(Die Ahnen，1872～1880)，代表作则是描写德国商业资本

兴起的长篇小说《责任和权利》(Soll und Haben，1855)。小说叙述孤儿安东·伏尔法特在父亲去世后，前去布雷斯劳大商人斯罗特的商号里当学徒。在那里他以他的勤恳、正派、谦逊、谨慎得到了老板、老板的妹妹以及同事们的尊敬。安东因为公务还结识了贵族男爵罗特沙特尔。这位男爵不懂经商之道，也缺乏干练和才能，因此经商失败，他的大部分财产落入了高利贷者艾伦塔尔手中。之后男爵用余下的钱财在波兰购了地产，男爵和他的女儿极力说服安东做他们的顾问。于是安东全心全意为男爵服务。作者描写了1848年的革命以及德国人如何与“愚昧的”波兰人斗争。安东虽全力以赴，但高傲的贵族之家并不懂得他的“忠心”，他只得重返老主人斯罗特家。安东终于赢得了老板妹妹萨比娜的爱情，并且成了商号的股东老板。

小说描写了三个阶层的人，即正直的商人斯罗特、天良丧尽的高利贷者艾伦塔尔和毫无本事的贵族罗特沙特尔。作者完全肯定中产阶级及其发家，美化这一阶级，并且美化了那一时代的资本主义德国。安东是作者心目中的正面人物，他终于“吃辛吃苦”由一个孤儿爬上了股东老板的地位，真是“皇天不负有心人”！小说否定犹太人艾伦塔尔的“不道德”经营，并且认为贵族阶级也是废物，最值得肯定的是“勤勤恳恳”做生意、“合情合理”赚钞票的中产阶级。可见弗赖塔格是当时中产阶级利益的忠实代言人。

弗赖塔格在当时享有盛名。这部作品也很受欢迎。其原因也许是这一长篇适应了当时资产阶级发展的需要。它实质上描写了小私有者如何变成资本家的发财过程。作者把一个市侩写成了好汉并大力美化颂扬。弗赖塔格在小说之前便开宗明义，说要在作品中寻找一个在自己的工作中表现出干练与能力的德国人。作品表明，这种干练与能力不是别的，只不过是追逐利润的能力；这与资产阶级上升时期的歌德主张在实践中追求人生意义的理想相去何其遥远！由于时代的不同，观察社会的立

场不同，必然会产生代表不同阶级利益、反映不同阶级意识的作品，这是阶级社会中很自然的文学现象。

施托姆（Theodor Storm，1817～1888），生于德国北部接近丹麦的胡苏姆。可是施托姆生时，胡苏姆及它所属的石勒苏益格—荷尔斯泰因州尚在丹麦管辖之下。1852年以前施托姆在故乡担任律师职务。由于施托姆反对丹麦的统治，主张德国人自己治理，所以他在故乡没法再呆下去，只得流亡到波茨坦。1864年德丹战争爆发，同年丹麦战败，石勒苏益格被普鲁士占领，施托姆这才重返故里，并在胡苏姆担任公职。

施托姆主要写中短篇小说，共计写了50多篇，他同时也是一位抒情诗人。他的作品，尤其是早年的作品，避免写重大的社会题材，施托姆的现实主义倾向更多地反映在他的后期创作中。施托姆受浪漫主义作家的影响较深，所以浪漫主义的抒情性成了他的创作特征之一。他的文学活动开始于和两位朋友共同搜集家乡的民歌。1843年施托姆与他们共同出版了民歌集《三个朋友的歌集》(Liederbuch dreier Freunde)。施托姆的第一部中篇，也是他的成名作，便是五四时代就译成了汉语的《茵梦湖》(Immensee，1850)。小说叙述的是一段不幸的爱情故事，作品采用第一人称和倒叙手法，用倒叙把主人公的过去与现在联系起来，倒叙的内容构成了作品的主要情节，但小说开头与结尾却是“现在”，它们构成了“过去”的框形。这种“框形结构”也是施托姆十分爱用的手法，目的是进行“今昔对比”，制造感情上的惆怅、眷恋、痛苦和感伤。小说主人公莱茵哈德暮年孤单寂寞，一天，他触景生情地回忆了少年时跟美丽的伊丽莎白的甜蜜的爱情。莱茵哈德一直在乡间生活，后来要到外地求学，不得不与伊丽莎白分离。这期间，软弱的伊丽莎白屈从于母亲的命令，与莱茵哈德少年时代的同学艾利希结了婚。伊丽莎白婚后没有幸福。她常想念着莱茵哈德，经常独自孤单地唱着一首诗来安慰自己痛苦的心，表露女主人公对外在压力无可奈

何的听天由命的感情。这首诗可说是概括了小说的情节：

Meine Mutter hat's gewollt	我的母亲啊
Den anderen ich nehmen sollt';	要我嫁给别家人，
Was ich zuvor besessen,	要我的心儿啊
Mein herz sollt' es vergessen,	忘掉我的心上人。
Das hat es nicht gewollt,	不由我啊暗伤心！

这篇小说用意在于反对封建包办婚姻，提倡恋爱结婚自由，这正是小说在五四时代便受当时中国青年欢迎的原因。作者通过这位热情少女的悲伤与男主人公在孤独的晚年对往昔爱情的甜蜜回忆表达了这一主题。小说具有强烈的感伤色彩，因此，这部小说只是对社会、环境、封建意识作了十分软弱无力的抗议。无论在思想性与艺术性上，《茵梦湖》都具有施托姆早期作品的典型特色。从对大自然的诗情画意的描写中，衬托出人物淡淡的哀伤、痛苦的"放弃"和内心的孤单。

《茵梦湖》使施托姆一举成名，奠定了他的小说家地位。作品的语言优美，整篇如同一首散文诗，正如作者自称的那样，他的小说是从诗里发展出来的。小说的结构也像是一首诗，每一章尤如诗中的一节。每一章都刻画出男女主人公在这一阶段的情绪状态，又从这一情绪状态反映出情节的进展。茵梦湖上漂着的睡莲象征着可望而不可即的幸福，象征着莱茵哈德与伊丽莎白的爱情。施托姆的作品，尤其是早期作品，题材狭隘，多半抒写男女间缠绵悱恻的爱情、小市民的家庭生活等，在后期著作中社会性和反抗性才有所加强。

他的另一名篇《木偶戏子保罗》(Pole Poppenspieler, 1874)在题材上与《茵梦湖》雷同，也是一个爱情故事，但它的结局却不是感伤的而是幸福的。小说也采用了施托姆惯用的第一人称与倒叙手法。从艺术效果上看，第一人称的优点是使读者有亲切

感，并有利于主人公抒发感情。施托姆这两个作品在风格上明显受到艾辛多夫的影响。

《茵梦湖》的倒叙是通过老年的莱茵哈德面对一幅画独自回忆，使故事从过去叙述到现在。《木偶戏子保罗》则是通过主人公讲故事叙述自己的爱情经历，从现在倒叙到过去。保罗小时很爱看木偶戏。一天，镇上来了一个家庭木偶戏班。在一个偶然的场合，小保罗帮助木偶戏班的小女孩去买花布给木偶做衣裳，从此结识了这个家庭戏班。一次，小保罗弄坏了一个木偶，差一点使演出出洋相。事后小保罗与小女孩怕父亲责骂，双双躲藏起来，经过一番搜寻才被双方的家长发现。保罗的父亲本来就是机械师，便帮助修好了弄坏的木偶。此后两家结识并互有往来。可是好景不长，浪迹江湖的戏班子不能久留一地，这对小情侣也只得含泪告别。保罗成年后到外地学艺。竟在异乡与儿时的女友重逢。保罗不免旧情复燃，决意与她结婚，可是当时的艺人是受人鄙视的，因此一个师傅与一个艺人之女结婚是有失体面的。但保罗不怕乡人闲话，坚持要与她结婚。保罗回乡后，甚至村里的小女孩也嘲笑保罗娶了一个女艺人。保罗的岳父一气之下变卖了所有木偶，不再操此营生。不久，岳父死了，后来他们生了一个儿子，保罗把故事讲到这里，听故事的人方知道，那女艺人不是别人，正是保罗现在的妻子。

小说在一定程度上批评了当时社会对艺人的歧视，艺人纵有很高技艺也难免潦倒一生，地位低下。小说还反映了小城小镇的视野偏狭、闭塞落后，赞美不计较社会职业而追求纯真爱情的婚姻。尽管这一作品的结局是有情人终成眷属，作品仍蒙着一层淡淡的哀伤色彩。应该说，它比《茵梦湖》更缺乏深刻的社会内容，题材更为狭小。

《被淹死的人》(Aquis Submersus, 1876)也是一个爱情故事，这是17世纪的爱情悲剧。情节也是因为等级偏见拆散了一对真挚相爱的情侣，造成了双方的精神痛苦。故事叙述一个名

叫约翰内斯的画家，自小死了父母，他的父亲在大学时代与一个名叫葛哈杜斯的贵族结下深厚友谊。这样，在父亲死后，葛哈杜斯便收养了约翰内斯，并资助他去荷兰学画。约翰内斯与葛哈杜斯的独生女儿卡塔林娜相爱。不久他从荷兰学画归来，正好葛哈杜斯病故，他的儿子武尔夫做了家长。这位新家长却是一个暴君，私自把妹妹许配给了一个纨绔子弟。按照当时的传统，贵族女儿在出嫁前要为她画一张像留在家里作纪念。约翰内斯应武尔夫之命为卡塔林娜画像，两人不免旧情萌发，产生了暧昧关系。约翰内斯向武尔夫陈述了此事，请求答应他与卡塔林娜的婚姻。武尔夫听后勃然大怒，不但加以拒绝，还开枪打伤了约翰内斯。伤愈后，约翰内斯被迫返荷兰，因为在荷兰，画家可以像贵族那样受到尊重。约翰内斯与卡塔林娜计划私奔到荷兰，却始终没有成功，若干年后，约翰内斯已经是一个相当有名的画家，并靠卖画成了有钱人。遗憾的是他没有得到有关卡塔林娜的消息，只知道武尔夫得悉妹妹与约翰内斯的关系后，卡塔林娜已不再在府邸居住。约翰内斯终于回国。一天，他应邀为一牧师画像，无意中发现牧师的妻子竟是卡塔林娜，两人在花园中见面后不免互诉衷情。卡塔林娜在与牧师结婚前已怀了她与约翰内斯的孩子，而今孩子也取名约翰内斯。这意外的相遇使卡塔林娜充满了痛苦，她在封建道德的约束下，深感自己是一个犯罪女子，他们在彼此倾诉时，卡塔林娜疏忽了照看正在玩耍的孩子，这时，传来了一个孩子在池塘中淹死的消息，孩子正是小约翰内斯。约翰内斯看见了自己儿子的尸体，痛苦地说道：是父亲的罪过招致了孩子的死亡。约翰内斯为孩子画了像，并把像献给了当地的教堂，然后在苍茫的暮色中带着生离死别的精神创伤离别了这座村庄。

这个中篇同样是对封建等级观念与家长制的一个温和的控诉。约翰内斯这样一个有才能的人，因为不是贵族出身，便无权得到贵族出身的女子的爱情。作者把约翰内斯与武尔夫作了

对比。后者是恶劣的贵族典型，有权便胡作非为，但却不学无术，而前者虽有才能，却无权自主。作者又把武尔夫父子加以对比，施托姆肯定了那个开明贵族，虽然他在小说中一直没有出场，却是作者心目中的心地善良的好贵族。

小说用的也是主人公回忆的倒叙手法。情节通过作者在教堂发现一幅男孩的画及两本手稿展开，而这两本17世纪留传下来的发黄的手稿便是以第一人称叙述的约翰内斯的爱情与生活经历——也就是小说本身。这部作品的感伤色彩同样也是十分浓烈的。

施托姆作品中具有较多社会内容的成熟作品是《白马骑士》(Der Schimmelreiter，1888)，这部小说把传说和现实结合起来了。小说并不以爱情为题材。它叙述施托姆家乡传说中的一位堤长造堤的故事。在民间传说中，这位名叫豪克·海恩的堤长常以骑着一匹白马的鬼魂形象出现。农民出身的豪克是个有技术天才的人，他从小对造堤有浓厚兴趣。他充满自信，凭着自己的才能，经过刻苦的自学由小工做到了堤长，成为一个技术专家。豪克的缺点是蔑视群众，他把村中的居民看作是习惯于当前的现实、思想极具惰性的人们。这里虽已一个世纪没发过洪水，但一旦洪水泛滥，原来的堤坝会冲垮，堤后的大片土地也难保。为了长久的利益、后世的利益，为了保护土地、向海要地，豪克决心围一道新堤。他向上级陈述了各种有说服力的理由，也得到了上级的支持与同意。但目光短浅的小土地所有者，根本不愿为造堤出钱出力，因为按规定，新堤建造费用必须按占有土地的多寡由土地占有者分担。新堤造成后，有利于保护土地及土地占有者的利益，但当暴风雨还没有淹没土地的时候，鼠目寸光的土地所有者是不愿意建造新堤的。豪克不向群众耐心宣传建造新堤的意义和作用，而只是自己日夜苦干。最理解他的是妻子——前任堤长的女儿。由于豪克孤家寡人的做法，连修堤的工人也不明白他的意图，也认为没有必要建造新堤。这样，豪克成了一个孤军

奋战的人。他的计划不为人理解，这使他十分苦恼，可是他又无法改变他和群众的关系。豪克显然是一个很有才干的人，他的优点是重实践而不尚空谈。他的错误是认为只要有上级批准和支持就行，没有认识到完成这一事业要依靠群众的力量。一天晚上，狂风大作，大雨如注，那尚未完工的新堤霎时被洪水冲垮，他的妻子和孩子全被洪水淹没。豪克只身一人，见到妻儿惨死，事业已毁，也纵身跃入水中自尽。这最后的结局极富象征意义——豪克是一位孤独的英雄，这就难免要遭毁灭。

豪克是自学成才的知识分子，他是鄙陋状态的德国社会中知识分子的代表。豪克与维特一样，都是与环境格格不入的人物，但是无力改变环境，只是自我清高，对环境厌恶。豪克的悲剧是个人脱离群众招致事业失败的悲剧，也是只看到眼前利益的群众与只身奋斗的英雄之间的矛盾造成的悲剧。

施托姆小说的思想倾向常是怀旧，是“断念”，充满忍受和无可奈何的情调。他的主人公大多没有魄力，缺乏上升时期资产阶级的朝气，就这方面而论，《白马骑士》可以说是个例外。

施托姆是德国文学史上的一位优秀抒情诗人。他的诗从内容上看，主要写他的北德家乡的自然景色，此外就是写爱情。他也写了一些歌颂自由、保卫德意志家园不受异族统治的爱国主义诗篇。施托姆早年搜集民歌，因此他的诗很受民歌影响，大多形式朴素，并富于音乐性。此外，他的诗从内容到形式也受浪漫派特别是艾辛多夫的影响。施托姆善于寥寥几笔便形象地勾勒出情景，塑造出人物的内心世界。请读短诗《妇女的手》(Frauenhand)：

Ich weiß es wohl, kein klagend Wort	我知道得分明
Wird über deine Lippen gehen,	你的唇不会吐露苦恼情，
Doch was so sanft dein Mund verschweigt.	你的口温柔不语的内容

Muß deine blasse Hand gestehen, 由你的苍白的手承认。

Die Hand, an der mein Auge hängt, 我的双目所紧盯的手啊
Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen, 传达了那种难言的痛苦，
Und daß in schlummerloser Nacht 在那无眠的长夜，
Sie lag auf einem kranken Herzen. 它正搁在患病的心胸上。

这首诗写出了一个无法向爱人吐露衷肠的恋人的烦忧。

诗人对家乡胡苏姆的深情集中表现在《城市》(Die Stadt)一诗中：

Am grauen Strand, am grauen Meer 在灰色的岸边，在灰色的海滨，
Und seitab liegt die Stadt, 那里便是故乡城市；
Der Nebel drückt die Dächer schwer, 迷雾重重地压着屋顶，
Und durch dir Stille braust das Meer 穿过寂静传来了单调的海涛
Eintönig um die Stadt. 划破了城市四周的宁静。

Es rauscht kein Wald, es schläft im Mai 没有呼啸的森林
Kein Vogel ohne Unterlaß, 五月里小鸟啼不停。
Die Wandergans mit hartem Schrei 只有在秋天的夜晚，
Nur fliegt in Herbstnacht vorbei, 野雁才苦喊着从这里飞过；
Am Strand weht das Gras. 海滨有芳草在飘动。

Doch hängt mein ganzes Herz 可是我整个心挂念着你——

an dir,

Du graue Stadt am Meer,	海滨灰色的城市；
Der Jugend Zauber für und für	儿时的魅力，永远地含笑
Ruht lächelnd auf dir, auf dir,	藏在你那里，你那里，
Du ganze Stadt am Meer.	海滨灰色的城市。

这首诗表达出诗人对家乡的恋情：故乡虽并不十分美丽，但却时刻使我思念，因为那是我度过了童年时代的城市。

拉贝(Wilhelm Raabe, 1831～1910)的作品的批判现实主义倾向和色彩比施托姆要鲜明得多。拉贝的作品同施托姆的一样，均作于1848年革命失败之后。他是作为一个旁观者来描写革命失败后的德国的。

拉贝是法院工作人员的儿子，曾在柏林学习哲学和历史。1857年，拉贝发表了处女作《麻雀巷的编年史》(Die Chronik der Sperlingsgasse)，这部小说使他一举成名。成功的喜悦使他中断了大学学习，自此开始专事写作。格丁根、蒂宾根和柏林的三所大学都曾授予他名誉博士。他不像同时代的其他作家那样爱与名人交往，拉贝几乎没有一个名人朋友，他晚年的生活几乎与世隔绝。拉贝是一个丰产作家，著有大量长、中、短篇。其中最著名的中篇是《黑色的木战舰》(Die schwarze Galeere, 1861)。著名的长篇有《饥饿牧师》(Der Hungerpastor, 1864)，《阿布·台尔凡(Abu Telfan, 1867)和《运尸车》(Der Schüdderump, 1870)。拉贝的作品在取材的时间上从13世纪一直到一次大战前，空间上从欧洲一直到北美、南非，可是拉贝1870年以后几乎就没有离开过自己的书房，可见他想象力非常丰富。他自己说过："只能描写自己经历过和看见过的，还不能算作家，不过是记录员。作家必须懂得把他的见解披上各时代和各国的外衣来真实地加以表达。"

《黑色的木战舰》是部历史小说，它描写16世纪末尼德兰的自由战士与西班牙殖民者的斗争。作者用一个爱情故事使这一

斗争不仅具有民族解放的意义，而且具有具体的人道意义。扬·诺里斯是尼德兰的“黑色木战舰”上的舵手。一天晚上，他在夜色的保护下，悄悄地返回西班牙人占领的安特卫普，为的是看一看他的未婚妻缪加·万·拜尔根。某西班牙船长早就看上了缪加。碰巧这一天，他与他的好友一起企图用暴力抢走缪加。他们在缪加处发现了诺里斯，彼此展开了一场搏斗。诺里斯虽重伤了西班牙船长，但自己与缪加也被他们俘获，并被带到了那条西班牙船上。诺里斯被判死刑后被迫跳海逃跑，并返回自己的船上。不久，诺里斯在黑夜里无声无息地驾驶着“黑色木战舰”直奔安特卫普，对西班牙占领者的战船发动了一次奇袭，不仅缴获了这艘船，还从魔掌中夺回了自己的未婚妻，并把船开到公海，从而获得了自由。

小说中，黑色木战舰是在情节的戏剧性高潮时才出现的，它成了尼德兰解放战争的象征。在情节上，作者又把解放自己的未婚妻与解放自己的祖国结合在一起，使读者更感受到只有民族、国家得解放才有个人的幸福。这篇小说并不是拉贝最主要的作品，但却是最为人熟悉的中篇。

文学史上一般把他的《饥饿牧师》、《阿布·台尔凡》和《运尸车》称为“斯图加特三部曲”(Stuttgarter Trilogie)，因为这三部作品均是拉贝在斯图加特时期(1862～1870)创作的。这一名称并不符合文学上三部曲的概念，因为这三个作品在情节上、内容上彼此都毫无关连，各部均是完全独立的作品。

《饥饿牧师》可以说是一部教育小说。它通过描写两个小孩成长的不同道路，用对比的手法写了两种迥然不同的做人态度。小说中的这两个孩子有着完全不同的“饥饿”(在作品中，“饥饿”的象征含义是渴望与追求)。鞋匠儿子汉斯渴望知识、人道和真理，追求人生的意义(精神饥饿)。犹太旧货商的儿子莫斯渴望权力、地位，追求财富(物质饥饿)。1819年，这对儿童几乎同时出生在一个小城。他们一起进为穷人孩子设立的学

校。在同学们欺侮犹太小孩时，汉斯常常帮助莫斯，这样两人慢慢成了朋友。可是莫斯从小就是一个虚伪的人，中学毕业时，莫斯的父亲给了儿子一笔他积攒起来的钱，莫斯看到钱时所表现的贪婪使父亲万分惊讶。不久，父亲死去，汉斯与莫斯都上了大学。汉斯怀着对知识的渴望，住进阁楼，研究神学。莫斯为了能早日往上爬，选读了法律与哲学，后来到了巴黎。汉斯因母病危，从外地返乡，在途中认识了退伍少尉葛兹和他的侄女法朗切斯卡。母亲死后，汉斯为了谋生先后在几个家庭任家庭教师。后来因汉斯支持工人反对老板，不能在老板家里继续谋职，被老板解雇。经葛兹少尉介绍，他到葛兹的兄弟——一位枢密顾问家里任家庭教师。凑巧，法朗切斯卡作为穷亲戚也正寄居在他家。在这位顾问家里，汉斯得知了葛兹在巴黎的许多劣迹。汉斯在枢密顾问家里一切还过得去，只是不堪忍受顾问太太颐指气使的傲慢态度。后来莫斯为继承枢密顾问的遗产，诱骗了枢密顾问的女儿。可是顾问太太把女儿逐出了家门，使莫斯的指望落了空。这件事连累了汉斯，汉斯又被解职。这时，葛兹少尉的好友伸出了友情之手，邀请汉斯和法朗切斯卡前去东海的一个村子居住。这是一个海滨渔村，村上的老牧师为他们主持了婚礼，汉斯最后做了老牧师的后继人，老牧师还给了汉斯一个绰号——饥饿牧师。在远离城市、孤寂的田园小村里，汉斯与法朗切斯卡彼此幸福相爱，汉斯还在牧师这一劝人为善的职业中找到了精神安慰，并把“饥饿牧师”视为一个荣誉称号。作者让汉斯到处游历，让他生活上几经曲折。汉斯在这充满了欺诈的世界上，不仅不能改变现实，还处处碰壁，最后主人公只能“独善其身”，到渔村过半隐居式的田园牧师生活，从中得到精神解脱，总算在世界的一个小角落里找到了宁静。作者在这部作品中通过汉斯的经历广泛地描写了19世纪60年代的德国社会——从工人到资本家，从贵族到平民。

《阿布·台尔凡》通过一个青年人浪游非洲的经历，把“不

开化”的非洲与已进入文明时代的欧洲和德国进行了对比，并描写了主人公到处找不到安身立命之所，处处为社会所不容的遭遇。

莱昂哈德·哈格布赫本是一个神学生，15年前因故被父亲驱逐，流浪到了非洲，靠打短工度日，后来他被人当奴隶贩卖到非洲阿布·台布凡做苦工(阿布·台尔凡即月亮山,是作者假设的)。15年后通过一个偶然的机会,莱昂哈德在非洲被一个名叫莫克的商人赎买，这才有了重返欧洲家乡的机会。可是15年的分离并没有改变父亲对儿子的冷淡态度。父亲的态度促使他常常去邻居家养病的小姐尼库拉处寻求同情与温暖，这位小姐渐渐成了他的知心朋友。通过尼库拉，莱昂哈德又认识了几个并未泯灭人道之心的朋友。不久尼库拉与一个品质恶劣的男爵结婚。在一个偶然的场合，莱昂哈德在家乡与救命恩人莫克重逢。莫克遂向莱昂哈德叙述了自己的身世。原来莫克本爱着尼库拉，男爵使了种种诡计使他的父亲——一个正直的法官丢了差使,一家遭殃,又骗娶了他的未婚妻。如今他回来的目的是控告男爵的罪行，此外，这个男爵还诱引过另一个女子。总之，他是个十足的恶棍。为了逃避控告，男爵畏罪潜逃伦敦，最后在伦敦与人决斗而死。莫克虽能与尼库拉重逢了,但他却避走他乡，最后在美洲因参加一次战役死亡。莱昂哈德感到在这世界上简直没有任何愿望可以得到满足，世界犹如烦恼与困苦的海洋，在这茫茫人间，他不知何处该是他的归宿。

这部小说与《饥饿牧师》相比，悲观主义进一步加深了。如果说饥饿牧师在海滨渔村从事牧师职业，还能从中得到一点内心平静的话，那么《阿布·台尔凡》中的莱昂哈德在地球上已经找不到这样一个平静的小角落了。这表明作者面对现实，愈益感到悲观失望，不知道何处才是归宿。

拉贝通过主人公在非洲的奴隶生活写出主人公在非洲只是遭受了肉体折磨，但一返回“文明”的欧洲，他却遭到更深的

痛苦——精神折磨，在这“文明”的社会里他并没有享受到人间的温暖，处处都有坏人埋伏算计，设陷阱。

在《运尸车》中，拉贝所描写的越发可叹了。小说中运尸车并未出现，作者只是借此比喻人间的命运与灾难。情节发生在哈尔茨山附近的一个小村庄及上世纪下叶的维也纳，叙述一个名叫迪特利希·豪斯勒尔的农村理发师和他的从小失去母亲的外孙女安东妮的经历。安东妮原是一个私生子，母亲死后被一对好心肠的贵族出身的夫妇收养。这对夫妇同时还收养着一个穷亲戚的孩子，名叫亨尼希。这对男女少年随着年龄的长大，彼此间有了一定的感情。安东妮长得非常美貌。他的外祖父在维也纳流浪，后来因为他善于钻营，不仅发了财，还晋升了贵族。他听说家乡的外孙女出落得十分标致，便远道从维也纳返回，准备在她身上打主意。既然是外祖父回来，人们也只好眼睁睁地看着他把安东妮接走。若干年后，亨尼希去意大利，途中到维也纳看望安东妮，才知道她已病得很重，但一位伯爵仍在向她求婚。亨尼希看到这情景，准备跟她结婚并带她回故乡。安东妮意识到亨尼希的举动只是出于对她的怜悯，并非出于爱情，因此表示拒绝，并屈从于外祖父的旨意，与那个向她求婚的伯爵订婚。安东妮最后孤独地病死在维也纳。小说写了一个善良女子的孤苦无告，无人理解她的痛苦，只有死亡才能解脱她的痛苦。这个三部曲的结局表明作者对现实的悲观愈益加深，最后感到只有死亡才是出路。拉贝寻求改造社会的力量，但他的世界观使他看不到人类的光明。他一生追求民主与人道。他的作品给予当时的社会以尖锐的批判，所以他的作品极不受统治阶级欢迎。拉贝的名声到了20世纪初才得以传播。他的创作反映了19世纪下叶德国资本主义迅速发展后正直人的孤独。这些正直的孤独者在现实面前却是弱者，他们为了不让自己染黑，只能洁身自好，独善其身。拉贝的悲观主义源于他在当时的德国社会找不到改变现实的阶级力量。

德国批判现实主义的第一个真正大师当推冯塔纳(Theodor Fontane,1819～1898)。冯塔纳在生前并不享有现在这样高的声誉，直到本世纪初，他的作品的价值才日益受到公正的评价，并在文学史上占有重要的地位。

冯塔纳的祖先原系法国人，是法国新教徒，即胡格诺教徒，17世纪下叶由于宗教迫害，他们从法国流亡到了柏林，以后就一直定居在勃兰登堡地区。冯塔纳的父亲是位药剂师，冯塔纳小时也曾在药店当伙计，17岁时已经参加了柏林的一个文学组织，立志从事文学事业。后来他做过几家报馆的记者和编辑，1870年普法战争时担任普鲁士前线记者，还被法国人俘虏过。普法战争后冯塔纳长期为一家报馆作戏剧评论工作，还一度担任过柏林皇家艺术院的秘书，后辞职。将近60岁时冯塔纳才成为专业作家，并专注于长篇写作。

冯塔纳以写诗开始他的文学生涯，先是以写叙事诗闻名，后来作为记者又写了一些旅游印象记。晚年的冯塔纳写作十分勤奋，从《暴风雨之前》(Vor dem Sturm,1878)到1898年去世，冯塔纳写了二十多部小说，主要是长篇，并写了两部自传作品。从《暴风雨之前》发表到去世，是冯塔纳的创作丰收时期。这一时期也是普鲁士俾斯麦在统一德国后日益与人民为敌的历史时期。冯塔纳的作品批判了这一时期普鲁士贵族社会的现实。冯塔纳自已说过，现代小说的任务在于通过描写生活，描写社会和人，毫不歪曲地反映人们所经历的生活。冯塔纳着重通过贵族社会的婚姻与爱情关系，来揭露普鲁士贵族社会的虚伪道德和阶级偏见。

《暴风雨之前》是冯塔纳的第一个长篇，它广泛地描写了1812～1813年解放战争前夕勃兰登堡的贵族、市民和农民的生活。作品由许多插曲组成，各插曲之间关系松弛，所以它还不具备冯塔纳日后作品的典型风格和结构特点。

《沙赫·封·乌特诺》(Schach von Wuthenow, 1883)是冯塔

纳第一部批判普鲁士的重要中篇小说。故事发生在1805～1806年普鲁士在耶拿被拿破仑打败前夕的柏林。小说通过普鲁士军官沙赫和一位过去是美女后来生天花成了麻子的姑娘的婚姻关系，来反映普鲁士社会的没落的道德观念。骑兵上尉沙赫有一次出席美丽的寡妇卡拉雄太太举办的家庭晚会。他们俩早就互相钟情，可是在一个偶然的机会，沙赫却与卡拉雄太太的女儿维克多有了关系。事后，维克多向母亲坦白了一切。母亲为了她自己和女儿的名誉，要求沙赫立即使“已经发生的事情成为合法”。沙赫表示愿意对他的行为承担责任，双方并就婚期达成了一致的意见。正在这时，沙赫的对头在柏林发表了三幅嘲讽沙赫及卡拉雄母女的匿名讽刺画。沙赫由爱卡拉雄太太而转和她女儿结婚一事也成了社交界的闲谈资料。沙赫为此不告而别，并在应该举行婚礼的那天躲到自己的乡间田庄。卡拉雄太太向国王上告，国王遂命沙赫与其女结婚。沙赫只得服从，可是在结婚典礼后，他随即举枪自尽。

冯塔纳这一中篇揭露了普鲁士虚伪的名誉崇拜，沙赫的行动便是这种虚伪的名誉崇拜的产物，沙赫也是维护这种虚伪名誉的牺牲品。所谓普鲁士精神正是建筑在这种虚伪的荣誉感基础之上的。人们一面嘲笑它，否定它，一面却又必须尊重它，当它的奴隶。冯塔纳在他以后的作品中进一步阐发并挖掘了这一主题。

《迷惘与混乱》(Irrungen und Wirrurgen, 1888)是一部长篇小说，写的是1880年的现实，是冯塔纳生活的时代的一部“当代小说”。它叙述的是一个贵族出身的少年与一个平民出身的少女的恋爱故事。这一对男女最后都屈服于社会的偏见与压力，被迫把他们的生活纳入了当时的社会轨道。女主人公莱纳是洗衣妇的养女。莱纳纯朴美丽、聪明而有见识，在一次划船时认识了年轻的男爵——少尉军官布托·封·里恩艾克尔，两人一见倾心，迅速堕入情网。布托感到与她在一起很自然，没

有贵族沙龙里的那种做作感情。莱纳虽然文化程度低，但是布托认为她对他的真挚感情高于一切，比什么都好。他们就这样彼此真诚相爱地度过了一个夏天，布托回到他的贵族社会后，布托的父母出于经济、门第的考虑，要布托和贵族小姐凯特结婚。布托经过痛苦的内心斗争，最终屈从于现实的规范。莱纳深知他们夏日的幸福不可能久长，最终也顺应社会，与一个比她老得多的工人结了婚。这一对男女都认为门阀观念和社会压力比他们之间的爱的力量强大得多，他们都无法违背当时的社会而生存，因此只能牺牲他们的幸福。冯塔纳对社会的批评正隐藏在他表面上对这种社会观念的承认之中。因为读者明白，这一对有情人失去幸福正是社会偏见造成的。

中篇小说《施蒂娜》(Stine, 1888)写的也是同样的主题，内容也是写门第不同的一对青年男女的爱情故事，但最后以贵族青年服毒自杀为结局。《施蒂纳》比《迷惘与混乱》更具悲剧色彩。这两部小说的女主人公对现实都持极冷静的态度，而不抱任何幻想。在《施蒂娜》中，施蒂娜拒绝贵族青年私奔到美洲的计划。她说：她无法扮演贵族夫人的角色，即使在美洲，他们的幸福也会像在欧洲一样消亡。这两个来自人民中的女性虽然是作者所赞美的，但她们都不是反叛者的形象，而是忍受者的形象，忍受正是冯塔纳作品中正面人物的性格特点。

长篇小说《燕妮·特莱勃尔太太》(Frau Jenny Treibel, 1892)的矛头针对当时的资产阶级，批评了资产阶级把判断一切的标准只归结为金钱两字。冯塔纳曾在给他儿子的信中说，这部小说的用意在于揭露资产阶级观点的空虚、冷酷、傲慢与伪善。燕妮·特莱勃尔太太便是七十年代已经变得富有的德国资产阶级的典型。

燕妮·特莱勃尔本是小商贩的女儿，她富有感情，耽于浪漫主义幻想，喜欢高谈阔论，她处世的价值尺度却是物质第一，因此她年轻时虽爱过一个名叫史密特的青年，后来却嫁给

了工厂老板特莱勃尔。20年的时间已经过去了，燕妮·特莱勃尔和史密特仍一直偶有来往。燕妮成了阔太太，史密特则是一所文科中学的普通教师。史密特的女儿柯林娜已经到了出嫁年龄，她富有才气，并爱上了父亲年轻时的恋人燕妮的小儿子列奥波特。列奥波特虽很爱柯林娜，但这桩婚姻却始终得不到母亲的认可。燕妮的反对并非针对柯林娜本人，而是针对她的贫困。燕妮·特莱勃尔在20年后见到她年轻时的恋人史密特时，曾经充满感情地对他说过，如果她是一个生活在观念世界（而不是物质世界）的人的话，一定会比现在幸福些。可是面对儿子的婚姻，她考虑的依然是物质。列奥波特却是一个只知空下决心不会果断行动的弱者。最后他只能屈从于母亲的压力，与一个汉堡商人的女儿结婚。冯塔纳通过聊天、对话刻画人物性格、心理，并以此烘托时代气氛，表达人与人之间的关系，甚至用对话展开情节，这一手法在《燕妮·特莱勃尔》中运用得已相当成熟。这一写作特点尤其完善地体现在他的最成功的小说《艾菲·布利斯特》(Effi Briest，1895)中。

《艾菲·布利斯特》是冯塔诺最优秀的长篇。艾菲也是冯塔纳创造的最动人的妇女形象。它是冯塔纳在福楼拜的《包法利夫人》和托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》影响下写成的。《艾菲·布利斯特》在欧洲文学史上的地位虽逊于前两部名著，然而艾菲这一形象却可以毫无愧色地列入世界文学最动人的妇女画廊之中。

贵族出身的艾菲年方十七时，由父母作主嫁给了母亲青年时代的情人殷士台顿男爵。这一婚姻自然出于门第的考虑。殷士台顿是凯辛地方的县长。婚后艾菲便随丈夫到了凯辛。这是一个偏僻小城，没有什么社交生活，而殷士台顿公务繁忙，热中仕途，对妻子缺乏丈夫的关怀，对待比他年轻20岁的艾菲与其说是妻子不如说是女儿。这样，艾菲的内心渐渐感到寂寞，十分失望。女儿的出生使艾菲成熟了一些，但是天真的女儿也

无法排遣她的寂寞，无法充填内心的空白。在这种处境下，殷士台顿的朋友和同事——有玩弄女性经验、懂得妇女心理的凯辛司令官克拉姆帕斯便乘虚而入，和她发生了暧昧关系。可是艾菲并不爱这位军官，因此当她的丈夫要调动工作返回柏林，终于离开凯辛时，艾菲真把从此能摆脱克拉姆帕斯当作一种解脱。于是夫妇俩在柏林平静地生活了一些年。到柏林六年之后的一天，殷士台顿无意间发现了克拉姆帕斯给艾菲的情书，深感他的荣誉受到了损害。他决定让他的朋友威勒斯多夫去向克拉姆帕斯递交一份决斗挑战书。殷士台顿向威勒斯多夫坦率地说，他之所以要算这笔旧帐，决不是出于对克拉姆帕斯的仇恨，决不是出于渴望报仇的动机，而只是为了维护自己的名誉和贵族的体面。他说，即使他发现了妻子几年前的不贞，他仍然非常爱艾菲。不过他不能“感情”用事，而必须按贵族社会的“原则”办事！在决斗中，殷士台顿举枪击毙克拉姆帕斯。他与艾菲离了婚，女儿归殷士台顿抚养。艾菲的父母对女儿的不幸深表同情。他们虽深爱着女儿，可是出于对社会舆论与传统观念的畏惧，也拒绝把女儿接回家来。艾菲形单影孤，离开了自己的所有亲人，只能与她昔日的女仆罗斯维塔生活在一个简朴的公寓里。她只是在经济上得到双亲的周济，实已无异于与世隔绝了。她既见不到父母，也见不到自己的亲生女儿。离婚3年后，艾菲思女心切，最后鼓足勇气，通过部长夫人说情，恳求殷士台顿让她见一见自己的女儿。当艾菲最终得到与女儿会面的允许时，欣喜莫名，似乎生活重新有了希望与光明。可是10岁的女儿已经受了严格的贵族教养的熏陶，因此在会面时对母亲冷若冰霜。母女的重逢使艾菲的痛苦达于绝顶，她从此万念俱灰，因为生活中的最后一点光也熄灭了。她痛苦地向上苍悲诉说：这样的惩罚太重了！艾菲咒骂殷士台顿的冷酷，他把他那一套全部灌输给女儿了！自此，艾菲的肺病日见严重，终于一病不起。善良的老医生看到艾菲的痛苦，写了一封言辞恳切

的信给艾菲的双亲，说除了双亲的关怀爱护之外，对艾菲已经没有更好的东西了。双亲这才让艾菲回娘家疗养。这时，殷士台顿出任司长，而可怜的艾菲却在父母的田庄里静悄悄地离开了人间。

艾菲的悲剧究竟是谁造成的呢？作者在小说的结尾通过艾菲父母之口提出了这个严酷的问题。造成这一悲剧的并不是殷士台顿的冷酷，而是贵族社会必须维护的门第体面和名誉感。整个普鲁士精神便建筑在这虚伪的荣誉崇拜之上，正是这种传统道德观念驱使殷士台顿采取了客观上逼死艾菲的步骤。殷士台顿虽依然爱艾菲，但他必须保卫普鲁士贵族社会的传统道德，因为他深知自己是这个贵族阶级的一分子，深知他个人对这一阶级的依存关系。他对威勒斯道夫说："我们根本不能离开它而独立。"殷士台顿不仅自己身体力行，维护贵族社会的秩序，而且还言传身教，培养自己的女儿继承这种道德，要女儿向他效法，这才使女儿在生母面前也表现得冷漠无情。艾菲的丈夫、女儿和双亲都屈从于这一道德观念，成了自觉或不自觉的普鲁士封建秩序的维护者。艾菲的母亲在给艾菲的信中说得明白，是舆论迫使他们对艾菲进行谴责的。在这种传统道德观念的压力下，艾菲已经失去了任何人间的温暖。可是艾菲自己也同样是维护门第体面和名誉崇拜的牺牲品和思想俘虏。像冯塔纳的许多正面人物一样，艾菲也是个毫无反抗性的忍受者。她对这种观念，对这个贵族社会没有表现出丝毫的反抗。因此我们可以说，冯塔诺的批判锋芒针对的不是个人，而是普鲁士上层建筑本身，正是这一社会道德标准本身使人们变得冷酷了。冯塔纳对艾菲是充满同情的，当艾菲的亲人一个个都对她疏远，与她"划清界线"的时候，体谅关怀她的只有昔日的女仆罗斯维塔。艾菲过去在罗斯维塔危难时救助过她，今天她也要和艾菲分担痛苦。艾菲的亲人都受封建传统观念支配，只有劳动人民出身的罗斯维塔还依旧保持着人的情感和同情心。从这里也可以看出

作者对劳动者的态度。晚年冯塔纳对劳动人民有了进一步的认识，1896年冯塔纳在给一个英国朋友的信里曾经写道：只有对劳动群众还能期望新的一切和未来，贵族和资产阶级早都没有能力有所作为了。

从情节发展来分析，小说的高潮是在殷士台顿发现妻子有外遇的情书之时，但小说的核心思想则表现在殷士台顿发现情书后，要朋友威勒斯道夫为他递交决斗挑战书时。殷士台顿在与威勒斯道夫的一席谈话中阐明了他的决斗动机，而威勒斯道夫则被作者描写为普鲁士贵族社会冷静的观察者。全书36章，在殷士台顿发现情书后，才发生了决斗、离婚、艾菲的独居、母女重逢、重病、返乡与死亡等一连串事件。冯塔纳在叙述这一切时冷静而不动感情，似乎用聊天的方式极简练客观地讲述一桩故事。冯塔纳一向反对自然主义的描写，他在描绘景色时，笔墨一贯十分经济，就是这简短的写景，目的也是为了写情。在《艾菲》中，决斗、母女重逢、重病、艾菲之死等重要事件都只是一笔带过，而写到私通、离婚、艾菲之死及其埋葬，用的更是三言两语的暗示手法，并不作正面描述。像冯塔纳的其他小说一样，《艾菲》也是以一个事件为中心，而没有一般小说中常见的穿插或插曲。全书只写艾菲的婚姻和她的悲剧命运，而不节外生枝去分散读者的注意。冯塔纳的小说中人物往往很少，目的是使情节集中，因此卢卡契称冯塔纳的长篇结构具有“中短篇小说的倾向”。为了传达时代气氛，反映多方面的时代面貌，冯塔纳采用了人物对话这一方式。他无疑是写对话的卓越大师，冯塔纳用对话表达人物性格、地位身份、思想状态……以及各阶层人的观点。书中除殷士台顿与威勒斯道夫的著名对白外，最值得一提的是结尾时老布利斯特见到老犬洛洛在艾菲坟前伤感而对老妻发出的感慨：“路易斯，狗呀，是有灵性的动物，这一点我一直这么说，这种灵性在咱们自己身上并不像意料中那么多，咱们一直谈什么本能，末了，还是狗的本能最强。”

艾菲由于幼稚犯了过失，贵族社会及其“原则”却把艾菲折磨至死。因此读者的责备对象决不是艾菲，而是艾菲周围的人。周围人的过失却又是这个社会的存在决定的，这样，读者的谴责对象最后是这个社会，从这里体现出了作品积极的社会意义。《艾菲·布利斯特》因其思想深度与艺术成就完全可以列入世界文学名著而无愧色。

《施泰希林》(Stechlin, 1899)是冯塔纳生前发表的最后一部小说，1897年先在一家杂志上刊载，1899年冯塔纳去世后才以书本形式出版。这部小说反映了作者的内心矛盾。冯塔纳的同情显然是在没落的贵族阶级一面，可是他又清醒地看到这没落的老一代退出历史舞台的必然性。

1897年冯塔纳在致友人的信中说到《施泰希林》时这样写道：“一个老人最后死了，两个青年人结了婚——这几乎是500页所写的全部事情。书中找不到任何纠葛和纠葛的解决，找不到内心矛盾和冲突，找不到紧张的情节和意料之外的事情。各种各样的人一方面在古老的勃兰登堡庄园中，另一方面在新式的伯爵住所里碰头会面，他们讨论着上帝和世界。在这些闲谈对话中各种性格得到表露，故事也就从中展开。”作者的这一段自白给我们提供了一把了解这部作品的钥匙。这部小说缺乏生动的情节与吸引人的中心戏剧事件，出版后一度被人评论为冯塔纳晚年缺乏创作能力的产品。但是后来人们发现了对话中潜藏着深刻的智慧，它便日益受到欢迎。此外，对于了解上世纪末的德国社会，《施泰希林》也有较好的认识价值。

施泰希林是一个小湖的名字，也是这个小湖边的贵族别墅的名字。别墅主人便是退休少校杜勃斯拉夫·封·施泰希林。他丧偶已数十年，独居于此，现在年纪已66岁。他的儿子沃特玛尔也已32岁，在柏林的骑兵部队任上尉。近来他在柏林常与巴尔比伯爵往来，并爱上了伯爵的小女儿阿尔姆加德，与她订了婚约。一天他同阿尔姆加德回到施泰希林探访父亲，恰巧不

久前父亲作为保守党候选人在地方的议会选举中败给了社会民主党对手。但老施泰希林并不为在议会中丢失席位而闷闷不乐，他愉快地接待儿媳。一对年轻的未婚夫妇及阿尔姆加德的姐姐梅露希娜和老施泰希林的朋友在田庄上聚首欢谈。梅露希娜和施泰希林的老友劳伦茨牧师谈论"旧式家庭"存在的价值，谈论生活的方式和社会的形式。他们最后的结论是：一个新的时代将要来临了。这一时代的特征便是民主的世界观，并认为过去和未来应该相互和解。沃特玛尔和阿尔姆加德举行结婚典礼后便去南方。老施泰希林却生了病，他以一个哲学家的安详预感到死神的接近，在这对新婚夫妇返回田庄之前。便猝然死去。沃特玛尔返回田庄，征得妻子的同意辞去了军中职务，和阿尔姆加德搬进了施泰希林别墅。

小说中的施泰希林是一个知道自己的阶级已在没落的"明智"贵族，他对自己在选举中的失败并不沮丧，他看到贵族及其意识统治一切的时代已经过去。施泰希林的死亡象征着贵族最终退出历史舞台。施泰希林在一定意义上便是冯塔纳自己。老施泰希林的话乃是老冯塔纳自己的心声。施泰希林说："我尊重既定现实，当然也尊重正在形成中的事物。""一切旧事物，只要对它还有权要求，我们都应该爱，可是我们却应该为新的事物而生活。"从这些话中可以看出作者面对新事物日益成长时的矛盾心理。施泰希林没有与"死神"搏斗，他没有挣扎，因为他看到了新时代到来的必然性。《施泰希林》是作者对他已习惯的一切无可奈何的告别词。

冯塔纳除了是位小说家外，还是著名的叙事诗人、勤奋的书信家，并以写游记闻名。五十年代被派往英国作记者时他就写了三部英国游记。1861～1882 年间他又写了著名的《勃兰登堡漫游记》(Wanderungen durch die Mark Brandenburg)。当冯塔纳以德国报馆驻苏格兰的记者身份记叙他在伦敦和苏格兰的印象时，他已产生了创作这部游记的动机。全书共四卷，每

卷均以勃兰登堡的一个地区为中心，描写勃兰登堡各地区的风光，特别写了他在故乡森林中的漫步和河上的泛舟，写了城市的变迁史，叙述了与各个城市相关的传说和历史人物以及和冯塔纳同时代的人物的故事，间或还穿插以简练的短篇小说，描写了冯塔纳时代勃兰登堡地区人民的生活和劳动，写了当时的水果贩卖，老百姓的捕鱼，自古以来的手工劳动，挖煤工的辛苦，运输，砖瓦厂及制砖方法等等，作者怀着对劳动者的同情之心，写了当时勃兰登堡地区的贫富不均和资本主义工业化情景。冯塔纳在小说中没有塑造过无产者的形象，但在这部漫游记里却直接写了工业无产阶级的贫困生活。

在冯塔纳的创作道路上，《漫游记》一书成为他写小说的重要艺术准备。这本书中的风景描写，人物、事件的描写及其他耳闻目睹的一切都成了作者日后艺术创作的基础。其中的有些对话被原封不动地用到他日后的小说中。至于勃兰登堡生活描写及那儿的风土人情的记录更成为《艾菲》、《施泰希林》、《暴风雨之前》等作品的原始材料。当然《漫游记》也有它自身的独立意义，它的价值在于提供了19世纪末勃兰登堡地区的历史变迁、经济特点、人民生活等各种资料，无异于一部勃兰登堡“地方志”。

冯塔纳一生经历了俾斯麦统治由兴而衰的过程。他在普鲁士国家的亲身见闻使他深信贵族社会的必然没落。冯塔纳的批判锋芒主要针对这一社会的没落的道德观念和阶级偏见。作者在批判贵族资产阶级的同时，怀着极大的同情描写了当时人看不起的劳动者。正因为当时的普鲁士社会中无产阶级力量还比较弱小，加上作者世界观的局限，使冯塔纳只能朦胧地看到未来。冯塔纳亲自参加1848年革命后，对无产阶级的认识也随之加深。1896年，他在给友人的信中说：“新的更好的世界开始于第四等级身上。”

人们爱把托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》和冯塔纳的《艾菲》

相比，说它们犹如1917年的俄国十月革命与1918年德国的十一月革命之比。这主要为了说明：不同的社会条件和时代土壤产生了不同的文学成就。19世纪末的俄国成了欧洲民主革命的中心，并已在酝酿着社会主义革命，而这时的德国，连进行比较彻底的资产阶级民主革命的条件也还没有十分成熟。

冯塔纳是19世纪末德国最主要的批判现实主义作家，他为20世纪德国批判现实主义起了先驱和开拓的作用。

在19～20世纪之交，随着社会矛盾的复杂性和多样性，哲学上出现了各种思潮，文学上也是各种各样的流派兴衰、更迭和并存。这样，德语文学在19～20世纪之交便进入了一个更为复杂的新的发展时期。

第七章

19世纪末到1945年的德语文学

第一节　19世纪末到1945年德国的政治历史概况

这一时期的德国历史包括三个阶段，即后期威廉帝国、魏玛共和国和希特勒纳粹党执政的第三帝国。

1871年德国自上而下的统一给德国资本主义的发展铺平了道路，扫清了障碍，自此之后，德国的资本主义便得到了长足的发展。由于德国是后起的资本主义国家，因此它能运用当时最新的工业装备和生产技术，所以到了19世纪90年代，德国像其他主要资本主义国家一样，也在向垄断资本主义过渡。后起的德国垄断资本主义在其发展过程中同样需要工业原料和销售市场，可是19世纪末，地球上的殖民地几乎已被老牌的资本主义国家瓜分完毕，因此德国帝国主义为了自身的利益，在政治上和经济上都要求重新瓜分世界。这一要求必然招致老牌帝国主义国家的反对，这样，帝国主义内部的争夺日益剧烈，世界充满了战争危机。到了20世纪初，帝国主义国家之间终于由于利益的冲突结成两大对立的军事集团，即以德国为首的“同盟国”和以英法为首的“协约国”。1914年6月爆发了帝国主义性质的

第一次世界大战。绵延四年之久的第一次世界大战于1918年11月以德国帝国主义的失败告终。这次大战不但没有解决帝国主义国家之间的矛盾，反而削弱了整个资本主义体系，引起了资本主义的危机，俄国的十月革命便是第一次世界大战的积极产物。在俄国的二月革命和十月革命的影响下，德国的革命运动在第一次世界大战末期也大为高涨。1918年1月，德国的军火工人在十月革命的直接影响下举行了大罢工。四年的战争给德国人民带来的是饥饿与死亡，使德国在经济上日益崩溃破产，军事上也节节败退，凡此一切又进一步促进了德国工人运动的发展。到1918年7月，全国已有250万人参加罢工，在这样的形势下，国内革命在所难免。1918年11月，德国终于爆发了十一月革命。基尔的水兵起义是这次革命的前奏，最后是柏林的无产阶级占领了政府机关，推翻了威廉二世统治的帝国，结束了君主制度。这次革命的任务是推翻帝国主义和军国主义政权，解决1848年资产阶级民主革命遗留下来的问题，即消灭容克贵族并没收大地主的土地，因此就十一月革命的性质而论，仍属资产阶级民主革命的范畴。这次革命的成果却落到了社会民主党右翼的手中，右翼领袖艾伯特被选为1919年2月成立的魏玛共和国的第一任总统。魏玛共和国是德国历史上的第一个共和国，因其宪法在魏玛制定，故名魏玛共和国。它名义上是共和国，实质上却处处代表着大资产阶级的利益。尽管如此，反动势力仍视魏玛共和国为眼中钉。他们妄想在德国复辟君主制度，因此产生了1920年3月在柏林推翻魏玛共和国的卡普暴动。卡普暴动是一次军事政变，暴动分子建立了政府，但由于全国工人用总罢工的形式反对暴动政府，并以工人武装与暴动分子进行战斗，卡普政府不得不在几天之内逃出柏林，社会民主党政府重新返回柏林掌权。在反对卡普暴动的斗争中，德国的无产阶级维护了共和国，防止了君主制度的复辟。

第一次世界大战结束后，德国各派政治力量的斗争极其错

综复杂，这也充分反映在社会民主党内部的斗争中。当时的社会民主党分裂为左、中、右三派，斗争的实质是马克思主义和修正主义的斗争。社会民主党的分裂使工人运动不能保持团结一致。20世纪初右翼夺得党内领导权后，1918年12月左派分裂出来，成立了自己的组织——德国共产党。与此同时，代表垄断资产阶级利益的纳粹党也在1920年初提出了以沙文主义、"生存空间"、反犹太主义、反布尔什维克以及日耳曼高等种族的理论等为主的25点纲领。当时的德国国内形势虽有利于革命，但由于工人运动内部的分裂、社会民主党的软弱和背叛，给了反动势力以可乘之机。希特勒的纳粹党日益壮大起来，它从20年代开始已在积极准备夺取政权了。1923年世界资本主义进入了相对稳定阶段，在这样的相对稳定阶段，工人运动相对削弱，反动势力相对巩固，表现在政治上便是：1925年艾伯特死后，垄断资本需要一个更加可靠和忠实的代理人来执政。垄断资本确实如愿以偿了，魏玛共和国的第二任总统便是老牌军国主义者兴登堡。兴登堡的上台意味着帝国主义势力和它的统治得到了加强，从此他们合法地重整军备，准备发动一次新的战争。1929年资本主义结束了它的相对稳定时期，进入了世界经济危机的时期。德国由于外债和巨额战争赔款，它的经济危机比其他国家更为严重。20年代末，德国的劳动人民境况十分恶劣，到了1932年全国竟有六百万人失业。次年，全国劳动力几乎有一半是失业的，这自然促进了群众性革命运动的发展，但同时，反动势力也日益猖獗。这样，经济危机使德国面临着一个重大的抉择，即：究竟是依靠工人力量，用革命手段推翻资本统治来摆脱危机，还是让垄断资本统治集团用发动战争来寻求"出路"呢？德国的垄断资本集团看中了纳粹党，对它大加扶植，并在经济上大加资助。由于这个党有明确的反布尔什维克纲领，因此，一部分国际垄断资本集团也资助希特勒的纳粹党。到了30年代初，纳粹党已经成为一个大党。当时的德

国存在着民族仇恨的土壤，而凡尔赛和约——这个被列宁称为“强盗和掠夺者的条约”，又给了纳粹党的民族煽动以堂皇的借口。以台尔曼为首的德国共产党早在20年代末就向德国人民指出：希特勒的道路意味着战争和灾难，要改变现状只能依靠无产阶级革命。德国共产党在德国历史发展的严重时刻领导了工人阶级进行反对法西斯篡政夺权的斗争，所以30年代初德国的罢工斗争一度风起云涌。可是工人阶级行动的不统一，社会民主党与资产阶级的合作，为数众多的德国小资产阶级受纳粹党狂热宣传的欺骗，加上德国共产党策略上的失误，这一切给反法西斯运动带来了损失。在容克贵族和垄断资本的扶植下，法西斯势力终于夺得了政权。1933年兴登堡委派希特勒组阁，这意味着法西斯专政在德国开始，同时意味着魏玛共和国结束。希特勒出任首相后，随即开始了德国历史上的第三帝国时期。法西斯政权为了达到重新瓜分世界、奴役和掠夺别国的目的，首先开始奴役本国人民，因此，德国人民在1933年以后日益丧失了他们的起码的民主权利。法西斯政权为了奴役本国人民，便日益严重地迫害一切反法西斯的民主力量。反法西斯的领导力量是德国共产党，于是希特勒采用谎言与各种卑鄙手段，制造了臭名昭著的国会纵火案，把共产党打成非法，并逮捕了德共领袖台尔曼，白色恐怖从此笼罩全德国，连许多资产阶级民主派作家也遭迫害，被迫流亡国外。上台后的希特勒在全国进行法西斯教育，有民主思想的进步书籍均被付之一炬，犹太人的处境就更不用说了。法西斯镇压了德共后，接着便对德国社会民主党开刀，于是“一个政党，一个领袖”的法西斯专政从此横行了12年。1934年兴登堡死后，希特勒便身兼总统和总理两职。希特勒夺得了政权后，接着就重整军备，准备向外扩张。但是德国垄断资本并未能如愿以偿，第二次世界大战仍然以侵略者的可耻失败告终。

从19世纪末到1945年，德国历史充满了各种政治力量进行

较量的历史事件，斗争尖锐而复杂，尖锐的政治斗争必然也在意识形态方面得到反映。代表各阶级利益的哲学思潮在20世纪初特别活跃便是一例，而这一切也必然会在德国文学中得到反映。

第二节　19世纪末到20世纪德国文学的各种流派

这一时期德国文学的特点是政治倾向性特别鲜明，作家们在风起云涌的革命和动荡的时局面前，几乎都用自己的作品表明自己的政治立场和政治见解。

这一时期的文学现象也特别复杂，既有(1)反映中小资产阶级知识分子思想意识的各种流派，如自然主义、印象主义、象征主义和表现主义等，也有(2)坚持民主主义立场的批判现实主义文学，(3)成长中的无产阶级文学，还有(4)代表垄断资产阶级利益的法西斯文学。30年代前后又出现了代表广大人民利益的反法西斯文学。在反法西斯文学中，则又分资产阶级民主派的反法西斯文学和无产阶级的反法西斯文学。因此在反法西斯文学中，不仅有批判现实主义的大师，也有社会主义现实主义的杰作。

从19世纪90年代开始，在德国文学史上涌现出来的许多文学流派中，最早的有19世纪末的自然主义。自然主义的代表作家有施拉夫、霍尔茨，影响最大的则有豪普特曼、苏德尔曼和托玛。接着是建筑在唯美主义基础之上，对自然主义的创作方法加以引伸和演变的印象主义。这一流派的代表诗人有李利恩克龙和戴默尔，还有奥地利的主要印象主义作家施尼茨勒。进入20世纪后文坛上又出现了象征主义。象征主义是对自然主义

的反动，它并不去细致地描写客观现实，而是采用象征手法表现一个主观世界，它实际上提倡“朦胧”，认为诗的目的在于用象征手法暗示美好的理想世界。象征主义代表作家有诗人格奥尔格和里尔克，小说家胡赫、瓦塞尔曼和奥地利剧作家霍夫曼斯塔尔。

德国的文学流派大多受外国、尤其是法国文学流派的影响，而本世纪初的表现主义(魏玛共和国时期德国的主要文学流派)则是当时唯一在德国本国土生土长的文学艺术流派。表现主义同象征主义一样，是反对自然主义和印象主义的，表现主义实质上是象征主义的发展。像许多近代、现代的文学流派都导源于绘画一样，表现主义最初也出现在绘画领域。这一流派强调表现自我，而不注重去表现现实。20世纪初叶的许多德国作家都受到表现主义的影响，或以表现主义开始他们的创作。当时表现主义是德国文学中影响最大的一个流派，但表现主义作家由于政治观点和哲学观点本来就不一致，他们只是在艺术表现上有共同之处，所以后来就逐渐分化，有的走上革命道路，如贝希尔、沃尔夫和布莱希特等，成了无产阶级作家，有的向右转，如约斯特、贝恩等，部分则仍是程度不等的资产阶级民主派作家。表现主义代表作家在诗歌方面有贝恩、青年时代的韦尔弗、特拉克尔和海姆等，在戏剧方面，著名的代表作家有魏德金德、施特恩海姆、托勒尔、巴尔拉赫、凯泽、科科施卡和哈森克勒费尔。在小说方面，表现主义的主要代表作家当推德布林。如果把卡夫卡也归入表现主义，那么他的成就在表现主义作家中显然属于佼佼者。

第二次世界大战发生前上述各流派的主张、创作及这些流派的出现和风靡一时既与历史条件有关，同时也受哲学思潮的影响，它们都有当时流行的哲学思潮作为它们的理论基础和思想指导。本世纪初，资本主义已进入垄断时期，德国的资产阶级作家面对不断的战争、动荡的时局、灾难、贫困、经济危机、

通货膨胀……深切感到现实的黑暗与前途的渺茫，他们对这样的现实迷惑不解，他们不相信人间还有真理，他们失去了对生活的信仰，失去了精神的支柱，因此他们的作品普遍流露出悲观色彩和寂寞孤独感。同时，这些作家在不满现实之余，已经没有对理想的追求，而19世纪的浪漫主义作家在不满现实之余却能提出自己的理想。

这些流派的作家除自然主义作家外，大抵可以分为两大类型，一类以脱离现实来表示对现实的不满与反叛。他们追求“美的艺术”,“为艺术而艺术”，企图用这样的办法来求得精神安慰与自我解脱。这些作家往往视自己为与众不同的“超人”，他们喜欢在“象牙之塔”中自我欣赏。另一类虽同样以尼采的超人哲学为理论基础，但不是“为艺术而艺术”，而是表现自我和表现主观世界。这两类作家的共同点是：都表现出严重的孤独感，由于自命“超人”，因此都孤芳自赏，与人民群众格格不入。从文学风格上分析，自然主义和印象主义注重描写的客观性，而表现主义和象征主义则强调表现自我，认为主观、自我才是唯一的真实，他们注重抒写个人感受，重主观性。这类作家以表现自我和主观世界来表示对客观世界的厌恶。因此，我们可以说，这些流派大抵是对现实表示不满的产物。但他们在厌恶现实的同时却又表示出对现实的无能为力，这些作家缺乏信仰和理想，经常生活在“我与世界”、“艺术与生活”的冲突中。他们的基本倾向显然是回避现实的，孜孜追求的乃是艺术的外在的形式美，因此他们客观上反而起了维护现实的作用。他们在主观上诚然是追求艺术的美，但在客观上却又保护了现实的丑。象征主义和表现主义在哲学上都受叔本华和尼采的悲观主义和超人哲学的影响，也接受了柏格森直觉主义哲学，把直觉当作认识世界的方法。在创作技巧上，他们还运用弗洛伊德的精神分析学。在这些哲学思潮的影响下，他们在意识上所“象征”和“表现”的基本上是感受与直觉，是主观唯心主义，基

调是悲观主义的。正因为他们借口现实黑暗而加以回避，这就使他们看不见现实中存在着的希望——工人阶级的力量，看不见新的曙光——俄国十月革命的胜利，这也正是他们的作品所表达的孤独寂寞感、内心苦闷和精神空虚的根由。世界观的局限使得他们和同时代的高尔基属于根本不同的作家范畴。至于自然主义和印象主义，在哲学上都受孔德实证主义哲学的影响，这类作家在对现实的过分琐细的描写中，完全不去透过现象观察本质，有时不免歪曲了生活。

上升时期的资产阶级文艺作品充满了朝气，比如启蒙运动的文艺有明确的目标和追求，浪漫主义文学也基本上面向未来，提出了自己的理想，批判现实主义则更以正视现实批判现实著称。但20世纪初的资产阶级文学却基本上丧失了这一切优点。它们大抵充满了世纪末的悲哀，表现出严重的精神危机，这不能不说是一种没落社会的思想反映。从阶级本质上来分析，这些流派所流露的悲观主义不是垄断资产阶级的意识，而是在垄断资产阶级和无产阶级之间生存的中小资产阶级知识分子的悲鸣，可以称他们是世纪初的“迷惘的一代”。对他们的作品要具体分析，各个作家情况并不完全一样，但都或多或少地揭露了资本主义固有的矛盾，因此它们仍有一定的认识价值。当然象征主义和表现主义所具有的消极、神秘、悲观、绝望、虚无主义、否定一切等等方面也是我们不能接受的。概括起来说：自然主义、印象主义、象征主义、表现主义对现实持厌恶态度，反映了当时中小资产阶级知识分子的思想意识。

德国由自由资本主义过渡到垄断资本主义时期，代表垄断资产阶级利益的则是法西斯文学。它的代表人物有汉斯·格林、汉斯·约斯特、科本海耶尔和舒曼等人。这一时期的法西斯文学我们不拟另立专节，只在这里简单提及。

前期法西斯作家汉斯·格林(Hans Grimm, 1875～1959)曾以商人身份在南非活动过13年，后来才专门从事文学创作。

他的代表作是两卷本的长篇小说《没有生存空间的民族》(Volk ohne Raum,1928～1930),这部有1299页的小说是第一部为德国法西斯向外扩张、进行殖民掠夺大造舆论的小说。这部小说的标题后来也成为希特勒的法西斯宣传口号。小说的时间跨度从1887年到1925年,它描写一个德国殖民主义者在南非的命运与经历。主人公柯乃利乌斯·弗里博特出身于传教士世家,后来家道中落,柯乃利乌斯的父亲已经只是一个生活过得去的农民了。但是家里希望他到南非去,另寻出路,重振家业。不久柯乃利乌斯当了兵,参加了海军,到了南非海岸。他在那里看到英国人趾高气扬,而德国人却遭人蔑视,没有自己的地盘。后来他得了疟疾,病愈后回到了家乡。由于寻找工作困难,他不得不先后在采石场和矿井干重活。有一天因为他去听了一次反对企业主残酷剥削工人的演讲而被老板解雇。父亲只得凑足盘缠,让他去好望角谋生。柯乃利乌斯在那里做工,也积攒了一些钱,认识了早在那里的德国人。有一次他因纠纷打死了两名中国工人,英国人利用这件事作反对德国人的宣传,这促使柯乃利乌斯下决心离开英属南非,前往德属西南非洲,并准备在那里建造一个农场。不久柯乃利乌斯经伦敦回国。在伦敦,他结识了商人汉斯·格林。他们彼此交换了一些政治见解,一致认为英国人在他们的殖民地把德国人视为入侵者,还认为德国对本国的小人物关心太少。后来柯乃利乌斯重返南非,参与开采钻石,积攒了不少钱,又一次回到德国。在德国,他深切体会到德国必须有足够的农业用的空间,才能适应需要。当他又返回非洲时,爆发了第一次世界大战。由于德国人的失败,在非洲的德国人处境也不妙。一次柯乃利乌斯因自卫杀死了一名声名狼藉的强盗,英国人认定这是一宗谋杀案,判了他十年徒刑,后来他脱逃成功,越境到了安哥拉。在那里他听说德国人必须从所有的殖民地撤退,在西南非洲也到处笼罩着被赶走的恐惧。1920年柯乃利乌斯终于被葡萄牙当局送到了里斯本,并

获得释放，回到了德国。商人汉斯·格林也早已回到了德国战后的一切使他深感失望。1920年他无意间听到一个人演说，演说者认定：德国需要殖民地，需要“生存空间”。这位演说者不是别人，正是柯乃利乌斯。后来柯乃利乌斯对格林谈起了自己的计划，说要把自己的看法在德国广为传播。汉斯·格林告诉他，他正在写一部叫《没有生存空间的民族》的小说，小说的中心思想竟完全与柯乃利乌斯的思想不谋而合。柯乃利乌斯在全德旅行，宣传他的“生存空间”理论，他的女友一直担心他会遭到社会民主党人的暗算。1923年的秋天，汉斯·格林在报上读到一则新闻，说在萨克森，一名到处游说的演讲人因为宣传殖民地对德国的必要性，在演说时被一青年用石块击毙。事后格林才知道，这个演讲人正是柯乃利乌斯。柯乃利乌斯死后，由他的女友继承了他的“事业”。

这部小说描写的便是主人公到处找不到“生存空间”而碰壁的命运。它明目张胆地宣传德国需要殖民地，因此纳粹党把格林看作是纳粹思想的先驱者。这部小说的一开头格林便狂叫：“德国人需要周围的空间、头上的太阳和心中的自由。”小说还胡诌德国人是地球上最优秀民族的法西斯理论。这部小说像希特勒的《我的奋斗》一样，现已在民主德国和联邦德国被禁止出版和阅读。

1933年希特勒夺取政权后，立即禁止一切革命文学作品出版，并焚毁一切有民主倾向的图书，建立法西斯作家组织，订立严厉的出版物检查制度，迫害一切民主作家，当时几乎所有有才华的作家都被迫逃亡外国，只有极少数作家留在德国本土，还有的作家则被法西斯分子处死，如缪塞姆（Mühsam）、奥西埃茨基(Osietzky)、布劳恩(F.Brauen)等。法西斯在国内对意识形态严加控制，一时黑云压顶，令人窒息，一片白色恐怖，而法西斯文学则得到积极扶持。除了前期的汉斯·格林外，法西斯文学的代表人物还有约斯特(Hanns Johst,1890～)。约斯

特最初也是表现主义作家，后来分化到纳粹主义一边。他主要写戏剧，在戏剧创作上受斯特林堡和魏德金德的影响。他写的宣传纳粹思想的剧本《施拉格特尔》(Schlageter, 1933)，歌颂一个为第三帝国“殉难”的士兵，在希特勒统治时期，所有的剧场都奉命必演。1935～1945年间，约斯特还担任帝国文献院的主席，党卫军大队长，是第三帝国名副其实的文化鹰犬。

除了约斯特外，科本海耶尔(Kolbenheyer, 1878～1962)也许是纳粹统治时期最主要的法西斯作家。他主要写小说，也写了不少历史剧，代表作是《帕拉塞尔苏斯三部曲》(Paracelsus Trilogie, 1927～1928)。作者在这部作品中提出德意志民族优秀论。希特勒执政后，他做了纳粹的忠实走卒。科本海耶尔试图从历史、政治、经济、哲学甚至生物学角度，多方论证纳粹统治的历史必要性和必然性。1937年他写的《元首》(Der Führer)一诗肉麻地吹捧希特勒，把这个法西斯魔王美化为在人民革命风暴中成长起来的领袖，把他写成为一个“超人”。

舒曼(Gehart Schumann, 1901～)也是法西斯政党的文化鹰犬。他在大学时代攻读日耳曼学，是第三帝国时代的纳粹学生组织的领袖人物，现今在西德从事出版发行。年轻时舒曼深中法西斯理论之毒。他视政治事变为自然现象，认为政治事变也服从自然界生存竞争、优胜劣败的规律。因此他认为“优秀”民族理应统治“劣等”民族。他又认为，在这“自然界的现象”中，每一个人都会自然地卷入。舒曼主要写诗，他的诗充塞着纳粹党口号，提倡盲目服从，为法西斯作宣传鼓动，代表作《第三帝国之歌》(Das Lied des Dritten Reiches)等充满了法西斯的狂热感情。

法西斯文学是没有生命力的文学，与之斗争的反法西斯文学则相反。德国文学中的反法西斯文学又称为“流亡文学”，因为在法西斯执政时代的德国，反法西斯作家大都流亡国外，他们这一时期的作品都是流亡时期创作的。前面已经提及，在

这一支反法西斯文学的作家队伍中，由于政治立场和世界观不同，大体上又分为两类，一类是资产阶级民主主义作家，一类是无产阶级作家。同样是反法西斯作家，但由于世界观不同，作品思想深度便有明显的差异，如安娜·西格斯的《第七个十字架》和亨利希·曼的《亨利四世的青年时代》就有质的不同。

1933年至1945年是德国历史上的黑暗时期，但却是德国文学的丰收时期，因为反法西斯文学队伍的这两类作家都写下了不朽的文学巨著。

18、19世纪以来，德国作家由于政治原因流亡他国(大多流亡法国)是德国文学史上的常见现象，如在美因茨共和国时期的福尔斯特，19世纪30到40年代的海涅、伯尔纳、毕希纳，1848年革命失败后的弗赖利格拉特、黑尔韦格、韦尔特等。但是1933年后，如此多的德国作家流亡国外，在德国文学史上是空前的。30年代德国作家流亡的中心是莫斯科，其次是墨西哥和美国。除了在莫斯科外，流亡作家在异国他乡遇到的困难非常之多，创作条件更是艰苦。在法西斯统治十分猖獗的年代，有的不免悲观绝望，丧失了对前途的信心，如斯蒂芬·茨威格在美洲自杀，图霍尔斯基在瑞典自杀，哈森克勒费尔和托勒尔等则在德国国内自杀。不少作家还经历了两次流亡，因为他们所流亡的国家又先后为德国占领，不得不再度流亡。孚希特万格的小说《流亡》和西格斯的小说《过境》都描写了他们的流亡经历。在异国他乡，摆在这些作家面前的一个重大任务是：面对日益猖狂的法西斯势力，作家们应如何组织起自己的队伍，如何团结起来；在反法西斯的斗争中，作家和文学应发挥什么样的作用。反法西斯作家首先是筹办刊物，以刊物为阵地，团结作家共同斗争。1933年9月在布拉格创办了《新德意志之页》。这份杂志出到1935年8月，重要撰稿人有西格斯、彼得森等，彼得森是第三帝国地下反法西斯文学的代表作家。此外，克劳斯·曼出版杂志《聚集》。当时的莫斯科成了德国流亡

文学的中心，也成了当时德国无产阶级文学的中心，德国作家在那里出版了《发言》，参加工作的有布雷德尔、布莱希特等。除《发言》外，还有《国际文学》，这份杂志的德文主编是著名诗人贝希尔。当然，德国的无产阶级文学自魏玛共和国以来就在成长，比如当时就已经建立了德国无产阶级革命作家联盟(1928)，还出版了机关刊物《左翼路线》。此外，不少作家在魏玛共和国时期已经发表了优秀的无产阶级文学作品，如马尔希维查、魏纳特、雷恩和布莱希特所发表的作品。可见1933～1945年的德国无产阶级文学继承和发展了20年代无产阶级文学的传统。20年代德国文学流派特别多，文学现象特别复杂，这正是混乱的魏玛共和国时期复杂的阶级斗争在文学上的反映。这一时期的文学现象包括：(1) 占重要地位的表现主义文学(前期还有象征主义)，(2) 批判现实主义文学(代表作家有曼氏兄弟)，(3) 法西斯文学(汉斯·格林和科本海耶尔的宣扬法西斯思想的作品均写于20年代)，(4) 成长中的无产阶级文学。

希特勒统治时期的反法西斯文学中，属于资产阶级民主主义作家的著名代表有曼氏兄弟、克劳斯·曼、海塞、阿诺尔德·茨韦格、斯蒂芬·茨威格、孚希特万格、弗兰克、图霍尔斯基、法拉达、凯勒曼、雷马克和凯斯特纳等。此外，这一时期(1919～1933，1933～1945)带有批判现实主义倾向的较重要的作家还有楚克迈耶、布罗赫、罗特、霍尔瓦、穆齐尔等。这一时期资产阶级民主主义作家的创作很多取材于历史和传说，目的是以古喻今，比如托马斯·曼的《约瑟夫四部曲》，亨利希·曼的《亨利四世》等。大多数无产阶级作家则直接描写人民的反法西斯斗争和揭露法西斯的黑暗统治，如沃尔夫的《马门教授》，西格斯的《第七个十字架》，布莱希特的《第三帝国的恐惧与灾难》，布雷德尔的《考验》等。反法西斯文学中属于无产阶级作家者，著名的有贝希尔、布莱希特、西格斯、马尔希维查、沃尔

夫、魏纳特、布雷德尔、雷恩、乌泽、魏斯科普夫等。其中有些人在1936年间还参加了西班牙内战，他们与其他各国的反法西斯战士组成国际纵队，与西班牙人民并肩战斗反对佛朗哥的法西斯统治，如乌泽、布雷德尔、马尔希维查、克劳狄乌斯等，有的作家还阵亡在西班牙前线。第二次世界大战后，流亡在外的德国无产阶级作家均先后返回东部德国，即德意志民主共和国。其中从苏联回来的有布雷德尔、贝希尔、魏纳特、沃尔夫；从墨西哥回来的有西格斯、雷恩、乌泽以及后来任民主德国文化部长的阿布施(Abusch)；从美国回来的有布莱希特、马尔希维查、魏斯科普夫等人，还有从英国回来的彼得森、从瑞士回来的赫姆林等。1945年以后，这些作家在民主德国依然勤奋创作。

从19世纪末到1945年的德国文学，如从历史角度分期，可分为三个时期，即(1) 19世纪末到第一次世界大战结束的帝国主义时期，这一时期的重要文学流派是自然主义和印象主义。(2) 1919～1933年的魏玛共和国时期，这一时期的文学流派有象征主义和表现主义，为帝国主义政策效劳的法西斯文学和成长中的无产阶级文学。(3) 1933～1945年第三帝国时期，这一时期主要是反法西斯文学，它又分为资产阶级民主主义的反法西斯文学和无产阶级反法西斯文学——无产阶级文学。批判现实主义文学则贯串于这三个历史时期。

第三节　自然主义文学和印象主义文学

自然主义和印象主义是19世纪90年代到第一次世界大战以前德国的重要文学流派。自然主义的产生不但受当时哲学思潮的影响，而且也受当时的科学、特别是生理学、遗传学和心

理学的影响，并以这些科学为其理论基础。自然主义产生于法国，19世纪60年代以后，法国的科学技术发展比较迅速，科学界倡导用实验的方法研究自然科学，特别是用实验方法研究生理学与心理学。法国自然主义理论的奠基人左拉认为：既然用科学实验的方法可以认识、研究物质世界，那么必定能用同样的方法认识、研究精神世界——社会现象。为此，左拉认为，文学家必须是“科学”实验家，他必须以科学家的纯客观态度去对待社会和研究社会，因此，在写作前，作家必须像科学家一样研究搜集材料，对材料进行考证核实，从科学(生理学、生物学、遗传学)的观点来分析人及其行为，而在写作时又要像科学家一样冷静客观、精微细致。这样，所谓“自然”就是极端客观，所谓自然主义就是像科学家一般精确、客观、毫无遗漏地描写和反映现实。左拉自己说过，他不愿做一个文学家、政治家、道德家，而只愿做一个科学家。可见自然主义强调两点，即“客观”和“科学”。

德国的自然主义理论家博尔舍(Wilhelm Bölsche)说过类似的话。他在《文学的自然科学基础》(Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, 1887)一文中说：“自然科学构成了我们整个当代思想的基础。”可见自然主义理论家完全把研究自然科学的方法用于文学创作。正如自然科学家把自然当实验对象一样，自然主义作家把人当作文学家的实验对象，并认为人本身便是自然的一个部分。这就是左拉的自然主义理论，也是他创作所谓“实验小说”的由来。左拉要用“实验小说”来证明人由环境和遗传所决定，证明某种生物学或遗传学的原理。

左拉的理论显然是受了文艺理论家泰纳的影响。泰纳强调人受制于客观条件，提出了精神文明(包括文学艺术的创作)受“种族、环境和时代”三要素所决定，这就是泰纳的所谓决定论，决定论又是左拉自然主义的出发点之一。泰纳片面强调了人受制于环境和客观，无视人对客观现实的能动改造作用。泰

纳的决定论影响了左拉，左拉的自然主义理论也片面地强调客观而忽视了人对现实的主观能动作用，这样就势必把人物写成逆来顺受的忍受者、无可奈何的可怜虫，势必只能写人怎样经历苦难，而写不出人为什么要经历这种苦难，怎样才能避免或战胜这种苦难。左拉的这种“科学”态度还势必把人生物化或抽象化，从而抹杀了阶级社会中人的思想意识的阶级属性。显然，这样的“实验”和“科学”最终会歪曲现实，更谈不上用文艺去改造现实了。但是，自然主义作家“实验”的对象常是贫困的劳动者，因此自然主义文学最具积极意义的地方是它对劳动人民苦难的同情。所以梅林说过，自然主义是“日益壮大的工人运动在艺术上的反照”。自然主义这样详尽地描写细节的结果，是让读者得到对劳动人民所经受苦难的更具体的感受。

自然主义理论的哲学基础是孔德的实证主义。实证主义哲学攻击科学抽象，反对理论思维，认为描述事物的现象就足够了，因为在孔德看来，人只能认识事物的现象，而无法认识事物的本质，并认为，只有观察到的东西，即人感觉与经验到的才是“实证”的，而只有“实证”的才是“确实的”，这就是自然主义强调只写现象的哲学根据。但是自然主义理论家左拉在深入社会进行调查研究后，在后期创作中却违反了自己的创作理论和创作目的(做一个科学家，用“实验小说”来证明自然科学原理)，而是细致地反映了19世纪下半叶法国无产者的贫困和受剥削压迫的现实，正像德国的自然主义代表作家豪普特曼在创作实践中也从自然主义走向现实主义一样。

德国的自然主义先驱者是克雷策尔(Max Kretzer，1854～1941)，他先是工人，后来做画家助手，因摔伤成了残废，丧失了劳动力，才献身于写作。他最初的中短篇小说多半反映大城市生活，极其同情无产阶级在工业化后的处境。他的作品专写当时的社会问题，尤其是写工人阶级的困苦，80年代才开始写作长篇。1881～1883年他连续发表三个长篇，即《同志们》

(Die Genossen)、《被骗者》(Die Betrogenen)和《沉沦者》(Die Verkommenen)。这三部作品都写底层人民的生活。《被骗者》描写无产阶级妇女的命运。克雷策尔细致地写了一个出身工人阶级的姑娘燕妮的遭遇。燕妮先失身于一个纨绔子弟，后来被他遗弃，最后在大城市沦落为娼。《沉沦者》描写了无产者艰难地为每天的面包而苦斗的情景，但小说的主人公——工人迈克夫妇在残酷的现实面前丧失了斗争的勇气，听天由命，最后迈克借酒浇愁，渐渐成了一个酒鬼。工人阶级的这种处境和小说所精心刻画的环境与人物性格使人联想起左拉后期描写工人生活的作品。1888年克雷策尔写成的《廷泼师傅》(Meister Timpe)写的是一个手工业者的遭遇，它描写廷泼师傅如何顶不住企业的相互竞争最后沦于破产的过程，反映了进入垄断时期手工业者普遍的带有典型意义的命运。破产后的廷泼像《沉沦者》中的迈克一样，最后也企图用酒来摆脱生活给他带来的苦恼。克雷策尔的作品多半写劳动者及其遭遇，以及他们嗜酒的原因。他的另一部长篇《女帐房》(Die Buchhalterin)写的是妇女问题，描写妇女如何为争取自身的平等而斗争。小说主人公露齐·维尔纳被聘为一家大公司的职员，可是公司里的人都对她不信任、不友好，甚至嘲讽耻笑，因为她是一个女性，但露齐却坚定自信，沉着冷静，最后竟博得经理的爱情，做了经理太太，这样的结局不免庸俗。克雷策尔在当时相当有声誉，他是德国文学史上以自然主义风格描写工人阶级生活的重要作家，但克雷策尔并不是德国自然主义的奠基人。

德国的自然主义真正成为一个文学运动则应从哈特兄弟在柏林出版《批判的战斗》(Kritsche Waffengange)开始。亨利希·哈特(Heinrich Hart, 1855～1906)和尤里乌斯·哈特(Julius Hart, 1859～1930)于1882年在柏林出版这一文集，在文集中声明了左拉的自然主义创作原则。他们声称要与传统的道德观念、国家、社会关系决裂，当然首先要与传统的写作方法决裂，

与此同时，在德国的南方慕尼黑，由作家康拉德(Michael Georg Conrad, 1846～1927)于1885年创办杂志《社会》。当时有一大批青年作家在柏林和慕尼黑以《社会》为基地发表文学观点和创作，这两个城市也就成了自然主义的中心，《社会》尤其成了自然主义作家的创作园地。自然主义作家反对用古典的或浪漫的创作方法反映现实，因为他们认为当前的世界无法存在古典主义时代的理想和浪漫主义时代的幻想，他们要观众和读者正视现实：赤裸裸的人民贫困。因此他们主张彻底的写实——自然主义，认为自然主义才是现代化的方法，只有这种创作方法才能反映高度工业化时期大城市中工人的苦难、心理、为生存的斗争等等问题。德国自然主义早期重要作家霍尔茨(Arno Holz, 1863～1929)在一首诗里宣告说，当今的世界已不再是古典的，也不再是浪漫的，而是现代化的。他认为创作方法的现代化(自然主义)是适合现代化社会的。自然主义作家大抵是青年一代作家，他们同情无产阶级，他们要与社会的传统决裂，也要与创作上的传统决裂。这些青年作家与传统决裂的气势大有18世纪下半叶狂飙突进运动的规模。德国自然主义最重要的文章，是霍尔茨写的具有理论纲领性质的《艺术，它的本质和规律》(Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze, 1891)。霍尔茨的理论观点已经大大地超越了左拉。他甚至提出，描写事物要精确到以分秒来计算。比如说过去的艺术写一片树叶从树上落下，最多只写它在风中飘旋而下，而新的艺术(自然主义)则要写树叶从树上飘落的每一秒钟的情境，应该描写树叶的正面如何洒落着阳光，背后又如何暗淡无光，树叶如何先是垂直飘落，后又为风吹动飘向一旁……要精确地描写每一点声音和变化等等，他认为这才使“艺术又成为自然”。文学史上称这种显微镜式的自然主义为“彻底的自然主义”或“分秒风格”，它走向如此极端，缺陷与弊端自不待言了。

德国的早期自然主义代表作家还有康拉弟(Hermann Con-

radi, 1862～1890)和施拉夫(Johannes Schlaf，1862～1941)。

法国自然主义的主要成就是在小说领域，而德国自然主义的主要成就却是戏剧，不过施拉夫与霍尔茨合作写的短篇小说集《哈姆雷特爸爸》(Papa Hamlet，1889)则被称为自然主义文学的“样品”，在德国的自然主义发展形成过程中具有重要意义。这个短篇集也可以说为德国的自然主义定下了基调。他们两人合用的笔名是勃雅尔纳·P·霍尔姆逊(Biarne P. Holmsen)。小说集除《哈姆雷特爸爸》外，其他两篇是《死》(Ein Tod)和《第一个上学日》(Der erste Schultag)。《死》竟以长达28页的篇幅，对两名大学生守护在决斗后受重伤的朋友床边的情景和濒死者的幻觉加以详尽的描写，这无疑是典型的“分秒风格”。《哈姆雷特爸爸》叙述一个演员的落魄生涯，它描写尼尔斯·梯恩维勃——一位过去出名而如今落魄的演员——潦倒之后的心理状态和生活遭遇。主人公与生肺病的妻子和患病的婴儿贫困地住在一间肮脏的阁楼里，经受着饥饿与寒冷，可是过去，他和妻子一个演哈姆雷特，一个演奥菲丽亚，又是何等荣耀！老演员照顾一个婴孩，自然困难重重。一天，他为了使吵闹的孩子平静下来，一怒之下竟把孩子闷死。从此以后，他借酒浇愁，饮酒成癖，最后酒精中毒而死。这个短篇在文学史上的意义不在于它的情节，而在于小说用的语言技巧。作者在详细地描绘人物心理和可怕的生活处境时，用了大量的方言土语和日常生活中的习惯语，比如不完整句、叹息等，自然主义作家认为现实中的人怎样讲就该怎样写。此外作者还以大量对话来烘托环境，表现心理，力图用极其“自然”的语言和对心理、环境的细致描写来尽可能忠实地反映一个局部的生活。至于这一作品内容上的意义，则在于它描绘了过去德国文学比较忽视的城市贫民和无产者的贫困，以及德国资本主义进入垄断时期两极分化后的社会阴暗面。

1890年霍尔茨和施拉夫合作写的剧本《赛利克一家》

(Familie Selicke,1890）是一部典型的“分秒风格”作品。作者在剧中生怕导演、演员破坏他的意图，因此规定了一切详尽的导演指示、布景、语言表情色彩、演员姿势及步伐等，唯恐演出者破坏“自然”。这部剧本几乎没有什么情节的起伏,只写了一个孩子在圣诞节前濒临死亡和母亲守在一旁等候父亲归来的情景。全剧八十分钟，照相一般忠实，既不注重戏剧的规律，也不注意舞台的语言艺术，当然，这种“彻底的自然主义”是决不可能成功的。

霍尔茨还主张诗歌也要革命，1899年他写的《诗歌革命》(Revolution der Poesie,1899)就是试图建立一种新的理论，他的诗集《幻想者》(Phantasus,1898～1899）就是他的诗歌理论的实践产物。霍尔茨诗歌理论的中心是：诗歌应强调自然的节奏，诗歌的中心不是勉强的韵脚和格律，总之，他强调“自然”。

施拉夫除了与霍尔茨合作外，主要作品有三幕剧《欧茨师傅》(Meister Oetze,1892)。施拉夫在创作上受陀斯妥耶夫斯基的影响很深。这一剧本描写的是谋杀者的心理状态，叙述木匠欧茨与他母亲共同谋杀继父以剥夺继父生的妹妹保丽奈的继承权。可是在这桩谋杀案后，欧茨生了肺病，母亲也因经常想着这一谋杀而神志错乱，保丽奈虽心有疑窦，却无法诱使其兄说出真情。欧茨充满了苦恼，既怕败露真情，又受精神折磨，后来还是死亡解脱了他的苦恼,欧茨最终并没有说出事情的真相。这一剧本既不从道德角度也不从社会批判的角度来描写犯罪、犯罪感和精神解脱，而纯粹描写了犯罪心理。这部作品是典型的“彻底的自然主义”，用的是图林根方言。剧中还有多处保丽奈和欧茨之间的“沉默”，作者称它为“间接对话”，“地下对话”。这部剧本在当时就是一个失败的作品。德国的自然主义如果没有后来的豪普特曼和苏德尔曼，在德国文学史上便不值一提了。

德国自然主义的代表作家是具有世界声誉的剧作家豪普特

曼(Gerhart Hauptmann, 1862～1946)。豪普特曼生于德国东部的西里西亚，祖父在普鲁士军队中当过兵，还参加过19世纪初的解放战争，父亲是旅馆老板。豪普特曼自小学习并不出色，可是耽于幻想，并写得一手好文章。他最初喜欢雕塑，并进入布雷斯劳的艺术学院，后又去罗马短时期学习雕塑。1884年他返回德国到柏林和耶拿学习历史和自然科学，到了柏林后，他决定他的前程应该是文学创作。在柏林，豪普特曼与克雷策尔和批评家汉斯泰因(后来豪普特曼传记的作者)交往，并参加了当时柏林青年自然主义作家的"通过"协会。这个社团是由一个名叫克斯特的医生建立的，他一直研究社会问题和教育问题，哈特兄弟、汉斯泰因等都是"通过"的成员。这个时期的豪普特曼还与倍倍尔有过接触。在柏林时期，豪普特曼写下了他的第一篇有影响的小说《道口工蒂尔》(Bahnwärter Thiel, 1888)，发表于慕尼黑的《社会》上。1889年著名的"自由舞台"在柏林建立，建立者大都是豪普特曼的朋友，剧院的宗旨是：反对过去千篇一律的有关王公贵族内容的剧本，反对矫揉造作的表演和不真实的虚假激情，提倡自然的表演，提倡反映时代问题的戏剧。1888年豪普特曼的戏剧处女作《日出之前》(Vor Sonnen-aufgang)便是在这座剧院上演的，《日出之前》演出的成功树立了豪普特曼文学家的声誉，奠定了他的自然主义领袖的地位。"自由舞台"在德国自然主义运动中无疑起了重大的作用。

继《日出之前》之后，豪普特曼又写了一系列成功的作品，他的大多数有影响的名作，如《织工》(Die Weber, 1892)，《獭皮》(Der Bibelpelz, 1893)，《弗洛里昂·盖耶》(Florian Geyer, 1896)，《沉钟》(Die versunkene Glocke, 1897)，《大老鼠》(Die Ratten, 1911)，《车夫亨舍尔》(Fuhrmann Henschel, 1899)等都创作于30～40岁之间，这是他创作力最旺盛、成就最大的创作丰收时期。由于这些作品，1912年豪普特曼获得了诺贝尔文学奖金，莱比锡大学和牛津大学也都先后授予他荣誉博士的

称号，成为本世纪上半叶德国文坛的代表人物。希特勒上台时，他已经是71岁的老人了。第三帝国时期他没有流亡国外，蛰居家乡写他的回忆录。第二次世界大战结束后的第二年，即1946年6月6日，84岁的豪普特曼逝世于西里西亚老家，他的遗体按照他生前的遗言，在“日出之前”安葬于希登湖畔。

豪普特曼的创作道路并非单一地遵循着自然主义，他的创作从上世纪末的自然主义开始，最后走上了现实主义道路，这中间，在象征主义流行时期，豪普特曼还写过象征主义甚至神秘主义的作品(如《沉钟》，《汉奈蕾升天记》等)，但是即使在这一时期，他也写了一系列富有现实主义色彩的剧本，如《车夫亨舍尔》等。

从题材上分析，豪普特曼的作品既有反映19世纪末20世纪初人民苦难的现实的题材，又有宗教神秘的题材、童话题材和关于古代希腊神话的题材。从语言上分析，他的创作既有诗体的，又有散文的，既有用标准语的，也有用方言的。从文学样式上分析，除戏剧外，他还写了诗歌、散文、小说、回忆录、游记等。戏剧方面，他还使用了各种各样的形式，如悲剧、喜剧、悲喜剧、历史剧、宗教神秘剧等。豪普特曼的创作极为丰富(45部剧本，18部中、长篇小说，6部史诗，3部诗集和大量回忆录)，所涉及的面也极广。现在我们根据创作顺序对他的作品加以重点介绍，以探讨他的创作道路的发展。

《道口工蒂尔》是豪普特曼的第一篇有影响的自然主义风格的作品。小说的情节很简单：铁路道口工蒂尔婚后不久，身体衰弱的妻子便病故了，留下一个没有母亲照应的孩子托比阿斯。蒂尔为了这个他极为钟爱的孩子，决定续弦。可是后母对托比阿斯却另眼相看，后母自己也生了个孩子后，她就非但对托比阿斯不加照料，还把这个自小多病的孩子当差役使唤。一次由于后母不当心，托比阿斯被疾驰而过的火车轧死。蒂尔见到了托比阿斯的尸体后，神志失常。一天夜晚，他在疯狂中竟杀

死了妻子，并用斧子劈死了她的初生婴儿。经医生诊断，蒂尔患了精神病，于是蒂尔被送进精神病院。这一小说用心理学家的手法、科学家的精确，客观地描绘了蒂尔的喜怒哀乐，突出了环境如何决定着蒂尔的性格。作者对大自然的描绘具体入微，观察细致，如微风的吹拂，森林的呼啸等。蒂尔第一次知道妻子如何虐待托比阿斯时的心理反应，他的克制，他梦见前妻时内心活动等都写得十分细腻，这一作品已充分显示了豪普特曼的叙述才能。自然主义者爱写劳动者的苦难以及他们在苦难中的心理状态，从中表现出自然主义作家对劳动者的社会同情。在这篇小说中蒂尔的苦难还只具有个人色彩，比较狭隘，它只是写了他的爱子，失子，孤单寂寞中对前妻的思念，对后妻的容忍，对她的异性魅力的屈服等，并没有写出工业化时期工人受剥削而经历到的社会苦难。

1889年发表的五幕社会剧《日出之前》，奠定了豪普特曼自然主义戏剧家的声誉。《日出之前》的情节是这样的：克劳塞本来是一个农民，后来发现他的田地下面蕴藏着丰富的煤，他便把田地卖给了煤矿，从此便富有起来，并且成了大资本家。克劳塞成了富翁后，饱食终日，无所用心，每日沉湎酒色，甚至他的妻子也在他影响下成了酒徒，后来四岁的儿子也嗜酒成癖。克劳塞的大女婿霍夫曼是一个工程师，也是矿上的资本家，但也是个大酒徒。后来克劳塞为第二个妻子所欺骗，他竟无耻地追求起自己的女儿来，克劳塞前妻所生的小女儿海伦想要摆脱这道德败坏的酒徒之家的环境，可是无计可施。就在这样的环境气氛下，霍夫曼青年时代的朋友阿尔弗莱特来到了矿上，他此行的目的是写关于西里西亚煤矿地区矿工贫困与资本家暴发户财富积累的调查研究报告。他在矿上调查到的一切使他深感社会的不公平，并认为这个社会必须改革。海伦自从在矿上认识了阿尔弗莱特后，便钦佩他的思想与见解，爱上了他。但是克劳塞要把女儿嫁给一个富有而粗俗的富农，而正是这位富农和

克劳塞的第二个妻子有暧昧关系，因此海伦在这个家庭里深为苦恼，她把阿尔弗莱特的来到看作是她今后生活的希望，看作是能把她从这一堕落家庭中拯救出来的救星。大女婿霍夫曼知道他们两人的爱情关系后从中阻挠，但海伦的态度坚决，使家人被迫让步，可是阿尔弗莱特顾虑重重，他怕克劳塞的嗜酒成癖会遗传给他的后代，也害怕克劳塞一家的道德败坏，最后他决定不娶海伦。海伦在阿尔弗莱特离他而去后，失望至极，便在日出之前自杀。就在她自杀的那一时刻，她的父亲哼着小调从酒店喝得烂醉地归来。

这一剧本的社会批评性质是很明显的，它揭露工业化时期的贫富两极分化，指出颓废、道德沦丧、酗酒等等现象正是工业化时期不健康社会的不健康产物。这个剧本是德国文学史上第一部自然主义戏剧，被誉为德国自然主义戏剧的范本；霍尔茨称赞它是"用德语写的最好的剧本"，冯塔纳也对它热情赞颂。这是一出悲剧，但已非传统意义的悲剧。阿尔弗莱特不是战士，而是一个耽于幻想的人，海伦也不是英雄，而是牺牲品，剧本明显地受了左拉小说的影响，把嗜酒解释为环境的产物，是一切不幸和堕落的根源。海伦的自杀表明作者面对现实环境感到毫无办法。作者对海伦极表同情，认为她只能受制于环境。她的自杀又表明：人无法摆脱环境，这反映了自然主义作家面对社会现实的消极态度。《日出之前》这一剧名的含义是：当时的人们正处在黑暗与光明的交界处。

豪普特曼1892年写的剧本《织工》是他最成功的作品，也是德国第一部控诉资本主义剥削罪行，表现无产阶级群众斗争的作品，是德国戏剧发展史上的一座里程碑。当时豪普特曼正好30岁。为了创作此剧，作者到实地考察并利用了历史学家齐默尔曼和沃尔夫记录1844年西里西亚纺织工人起义的历史资料。从创作方法上来分析，这部剧本已不是自然主义性质的作品了。从题材上看，这部剧本写的是阶级矛盾和阶级冲突，已经突破

了作者过去只写家庭问题的范围。豪普特曼是1891年从柏林回到西里西亚故乡的，他收集了1844年起义的资料。豪普特曼的祖先曾经是织工，祖父在青年时代也当过织工。这个剧本最初是用西里西亚方言写成的，为的是使环境与气氛显得更自然与真实，后来作者自己又把它译成标准语。由于剧本明显同情劳动者和反对剥削者的政治倾向，最初曾遭到禁演，经过豪普特曼的斗争才获得了演出权利。

剧本是作者献给他的父亲的，献词中说："我的祖父在年轻的时候像本书中所描写的工人一样，也是一个穷织工。这个剧本就是萌芽于您所讲的那些关于他的故事。"《织工》的主角不是某一个织工，而是织工群众。当然，其中与工厂老板布赖塞尔正面斗争的名叫白克尔的织工，作者着墨较多，但白克尔也并不是贯串全剧的中心人物。剧中的布赖塞尔是一个唯利是图、毫无人性的资本家典型，他的剥削阶级的典型性格在第一幕里已展示得十分鲜明。剧中另一个重要人物是第五幕才出场的老织工希尔塞，他与反抗性强烈的白克尔形成鲜明的对比。希尔塞是一个虔诚的宗教徒，相信只有上帝能救助一切，他把希望只寄托于来世。因此，当邻近的织工们不堪饥饿，在忍无可忍的情况下起来暴动捣毁工厂和布赖塞尔的家时，他坚决反对自己的儿子儿媳也去参加织工起义的队伍，他认为上帝会安排一切，起义是无济于事的举动，因为老板的势力大得多。可是他虽死守在家，不去参加起义，镇压织工起义的统治者的流弹却正好打中了他。这一情节表明豪普特曼对希尔塞的批判态度，指出无产阶级应该起来斗争，否则只会在家中坐以待毙。作者在剧中塑造了各种类型的织工，有怕事的，有容忍的，有主张与资本家和平协商的……还刻画了织工出身但后来做了老板狗腿子的织工叛徒，但织工的主流却是反抗的，豪普特曼把这次起义真实地描写成自发的斗争，它没有良好的组织，更缺乏政治纲领，剧本最后以反对武力反抗的老织工希尔塞在自己家里

中流弹而死亡结束，并不以织工起义的失败作为结束，这说明作者不只是同情无产者，而且想借此说明：哪里有残酷的压迫，哪里必有愤怒的反抗，不反抗就只能坐以待毙，被压迫者必须起来斗争。正如第三幕中一个铁匠所说的那样："人家在法国是和和平平地干的吗？罗伯斯庇尔对富人是亲亲热热的吗？决不是！是这样：叫他们滚蛋，一个不留！叫他们上断头台去！"这一反抗的呼声便是作品的主题。剧本在遭到官方禁演时，作者曾辩护说，他这一剧本的用意在于资本家对劳动者应有同情心，而不能不顾他们的死活。剧中豪普特曼特别描绘了贫富的对立，以激起观众对劳动者的同情。剧本的情节依据的是德国工人运动史上著名的1844年西里西亚纺织工人起义的历史资料，情节发生的地点在西里西亚的奥伦山区。那里的人民多数是织工，他们从老板那里得到棉纱，然后在家纺织，加工成布匹，最后将成品交付老板，由厂主按斤支付工资。由于纺织机械的采用和英国纺织品的输入，老板为了竞争并维持利润，就降低工资，加强对织工的剥削，这样，本来就贫困的织工便更加贫困了，但铁石心肠的老板及其狗腿子哪管织工的死活。在忍无可忍之下，织工们破坏机器，捣毁老板住宅，数千名织工构成了起义队伍，向邻村拥去，破坏那里的有机器设备的工厂。老织工希尔塞则反对"无法无天"，他不参加起义队伍，但是政府军队镇压职工的子弹还是打死了他。剧本在希尔塞饮弹毙命和织工起义队伍击败政府官兵的欢呼声中结束，这就暗示了只有斗争才是被压迫者的出路，容忍和听天由命只会带来死亡。

剧本的结构是非传统的，它没有高潮和起伏，五幕只是并行的五个场面，贯串于全剧的只有一种气氛和情绪：织工起义为什么会成为必然。正因为整个情节不是围绕某一个人，所以观众也没有把注意力集中在个别人物的命运上。

《织工》是德国文学史上自毕希纳的《沃依采克》后第一部强烈地描写社会矛盾的剧本，在思想上，它比《沃依采克》更进一

步，因为它直接写了劳资的对立以及无产者与资产者面对面的冲突。剧本表明，豪普特曼不只是劳动者的同情者，而且还是他们的代言人。

1893年写的四幕剧《獭皮》同样是豪普特曼的代表作，它是德国文学史上为数不多的成功的喜剧作品之一，因为在德国文学史上并没有产生像莫里哀那样专写喜剧作品的剧作家。

剧本的情节发生在上世纪80年代柏林某个沃尔夫的家中和警察局长冯·魏韩的办公室里。洗衣妇沃尔夫太太名誉极好，大家都喜欢她来家里洗衣服，警察局长魏韩也不例外。沃尔夫太太除了洗衣之外，还悄悄地做些买卖。她丈夫是施普雷河船上的木工，由于日子过得艰苦，女儿莱翁提奈也不得不在退休金领取者克留格尔家里帮佣。即使如此，他们家里还是负了债。一天，沃尔夫太太听小女儿说，克留格尔先生最近为他太太买了一块高级獭皮。施普雷河上的船夫伍尔可夫因患有严重关节炎早就想要一块獭皮保暖，愿出60塔勒购买。沃尔夫太太为了生计，决定去偷这块獭皮，因为60塔勒至少可以还清她家所欠的大部分债款。克留格尔在獭皮被偷后立即去警方报案，可是警察局长魏韩认为，这种鸡毛蒜皮的小事也来惊动他，感到十分讨厌。他认为自己作为局长的任务乃是保护普鲁士帝国的安全，追捕政治上反对国王的可疑分子，这才是他的“神圣职责”。他对克留格尔和弗莱锡博士一向不放心，一直把他们看作是帝国的危险分子。他曾获悉，这位博士订了20种报纸。经常在自己家里会见有自由思想的文学家，为此魏韩一直派密探了解克留格尔和弗莱锡博士。正是这位博士来向他报告说，施普雷河上一个收入微薄、衣衫邋遢的船工竟披着一件獭皮，认为形迹可疑。可是局长拒绝他所怀疑的人提供的线索，魏韩甚至偏偏让船夫伍尔可夫来证明说，现在施普雷河上收入不错，连船工也能买獭皮，比如他就买了一块。局长魏韩要以此证实，博士的检举不合情理。魏韩不追究窃贼是谁，沃尔夫太太本来名声不

错，也就无人认为她有盗窃的嫌疑了。最后，剧本以警察局长证明沃尔夫太太是个诚实的妇女结束。

这一剧本并不宣讲“道德”，沃尔夫太太虽为窃贼，却是观众同情的对象，观众并不希望她被人揭发，剧本的主旨在于讽刺普鲁士帝国的统治机构。80年代普鲁士实行“反社会主义者法令”时，普鲁士警方机构加紧控制和镇压人民，当局还经常疑神疑鬼，认为到处有帝国的危险分子在活动，结果是闹出了把窃贼当诚实的模范，把被窃者当作嫌疑分子的喜剧，而事实上提供线索的弗莱锡博士或失窃的克留格尔都不是什么社会主义者。豪普特曼自己说过，他在柏林时就有过受警方暗中监视的经历。《獭皮》由于语言生动、人物性格鲜明，至今仍在经常演出，沃尔夫太太一角也尤为喜剧女演员所爱演。

1896年完成的五幕剧《弗洛里昂·盖耶》是豪普特曼的第一部历史剧。它反映16世纪宗教改革和农民战争时期德国人民的反封建斗争。盖耶是16世纪骑士出身的农民领袖，在历史上，他是极少数忠于农民起义队伍的骑士之一。豪普特曼为了写这一剧本，像写《织工》一样，亲自去实地调查，并阅读大量文献资料，了解当时的农民运动，还钻研齐默尔曼的名著《德国农民战争史》，他的剧本的一些情节也取材于此书。剧本有46个人物出场，其中不少是历史人物，如盖耶、葛兹、康拉德大主教。这一剧本在柏林的著名剧院“西方剧场”首演失败，今天已从演出剧目中消失。剧本描写了农民包围维尔茨堡后，主教如何逃跑，农民如何为占领维尔茨堡和马林贝格而战斗，也描写了盖耶和葛兹的夺权斗争。由于农民运动的不统一，盖耶没有被选为农民起义部队的领袖，尽管他事实上是最合适的人选。盖耶在争夺领导权的关键时刻表现出寡断与软弱，最后他被人暗算，农民军也以失败告终。

剧本失败的原因在于豪普特曼想用自然主义式的忠实来反映16世纪广阔的农民战争，要巨细无遗地反映出外在的历史真

实，因此对素材没有取舍，使得剧本头绪纷繁，情节拖泥带水，结构松散，语言上还用了不少16世纪的方言，这一切都使19世纪末的观众感到难于接受。剧本的失败也说明自然主义创作方法在处理题材上，特别是处理广阔历史题材上的局限性和软弱无力。

1893年，豪普特曼创作了一部梦幻剧《汉奈蕾升天记》(Hanneles Himmelfahrt)。自然主义一般着重描写现实的苦难，缺乏幻想，而在这一梦幻剧中，作者却要创造"幻想"。

《汉奈蕾升天记》完全是一部回避现实的作品，这说明一个大作家在他的整个创作道路上也会出现创作上的曲折，这种曲折常常是社会上各种不同思潮影响的产物，常常是工人运动、民主运动和社会革命的发展产生曲折的结果。从90年代的《汉奈蕾升天记》开始到20世纪初，豪普特曼写了一系列的梦幻剧、童话剧、中世纪传说改编剧、异国情调剧……这一时期的创作，豪普特曼显然受了当时兴起的象征主义(或称新浪漫主义)的影响，脱离现实的倾向十分突出。但即使在这一时期，豪普特曼还是写了反映社会现实的优秀剧本，这说明一个伟大作家世界观的复杂性。

《汉奈蕾升天记》叙述一个名叫汉奈蕾的14岁穷苦女孩的故事。她由于不堪其嗜酒成癖的养父(一个泥工)的虐待，跳进冬日的池塘自杀，被人救起后，送进贫民院去医治。在神志昏迷的高烧中，她产生了一系列的幻觉，现实世界和童话的梦幻世界交错出现在她眼前，护士变成了她久久思念的已死的生母，村子里的裁缝给她带来了雪白的新嫁娘礼服，她尊敬的教师变成了陌生的游人过客，救世主和天使飘冉而至，黑衣死神也溜进室内，最后是救世主自己把她从人间的苦难中拯救出来，并把她带上天国。可是正在这时梦境消失，观众看见的又是现实生活中的病院，医生诊察了女孩，断言这个可怜的女孩现在已经脱离人间苦海——死了！

汉奈蕾在高烧中的梦幻构成了全剧的中心内容，法朗兹·梅林曾严肃地批评了豪普特曼这部逃避现实追求梦幻的作品。这一作品也遭到了自然主义者的反对，因为它写的是梦幻而没有写"自然"。它也遭到教会的反对，因为豪普特曼"不严肃地"让耶稣出现在舞台上。不过这出戏在维也纳演出时竟大获成功，奥地利还为这一剧本授予作者格里尔帕策奖金。心地单纯的汉奈蕾渴望得到人间的温暖而不能，这一温暖她只能在幻觉中得到。同情受难者，这正是自然主义的常见主题，当然，在表现形式上，这出戏却不是典型自然主义的。

诗体童话剧《沉钟》是作者在瑞士卢加诺河畔开始创作的，这是一部用象征主义风格写成的一个艺术家的悲剧。铸钟者亨利为基督教教堂所铸的大钟被不信基督教的异教山神沉入海底，于是亨利离别妻子儿女，到一位独居山顶的仙女那里（象征艺术家与大自然力量的结合，并象征超脱现实世界），决意铸造一口能敲醒人对生活的欢乐的新钟。可是新钟铸成之后，却不能敲出声音（象征脱离生活制造出来的作品未能达到预期的效果），而这时海内的沉钟却突然响了起来。原来亨利的妻子被亨利抛弃后，怀着对生活的绝望跳水自杀了。正是她的手触动大钟发出了响声。这水底的钟声使亨利从脱离人间的林中仙女处（亨利在她那里铸造了大钟）重返人间。

剧本的象征主题是艺术家主观愿望与客观效果之间的矛盾，并且指出艺术家的创作不能脱离生活。

《车夫亨舍尔》和《罗泽·贝恩特》(Rose Bernd, 1903)说明作者又回到了社会题材。这是两部社会剧，但它们的主题已经不是遗传和环境，而是描写普通人的命运，并着重写人物的心理状态。

《车夫亨舍尔》是用西里西亚的方言创作的。故事发生在19世纪60年代的西里西亚。车夫亨舍尔的妻子临死前要求丈夫决不在她死后娶风流的汉娜为妻。可是妻子死后，亨舍尔经不

起汉娜的情欲引诱，又由于经常出车远行，家中体弱多病的幼女需人照顾，于是便违背了对前妻的诺言，与汉娜结了婚，婚后汉娜秉性难移，欺骗丈夫，与别人私通。不久亨舍尔钟爱的女儿病死，亨舍尔遭到非议，说他不关心前妻之女，再加上他又得知汉娜另有外遇，在这些事件的影响下，他后悔自己没有信守对妻子的诺言，在精神上经受不起这一切刺激，便上吊自尽了。

这个剧本在技巧上着重描写普通人的心理，突破了“彻底的自然主义”只写外部“自然”的局限；它在内容上虽然也反映了社会中的一部分现实生活，但并无很大的思想深度。

《罗泽·贝恩特》叙述的是狂飙突进作家爱写的母亲杀死自己非婚生婴儿的故事。故事发生在本世纪初的西里西亚农村，弗拉姆的妻子久已瘫痪在床，弗拉姆虽然爱她，但情欲驱使他与美丽健康的村女罗泽·贝恩特悄悄地往来。罗泽虽已由父亲作主，将嫁给诚实而体弱多病的钉书工人奥古斯特，但她是个浪漫成性的女子。一天，弗拉姆与罗泽在树丛中幽会私通时，被品德恶劣的机械工斯特莱克曼发现，他早就觊觎罗泽，便以此为要挟，对罗泽说，只有她也委身于他，他才不把这件事张扬出去。罗泽严正拒绝，但斯特莱克曼竟奸污了她。不久罗泽怀孕，而真正的父亲乃是弗拉姆，罗泽为此急着要和奥古斯特结婚，并向他坦白了一切，祈求奥古斯特原谅。可是流氓成性的斯特莱克曼却不断地纠缠罗泽，并公开侮辱她，这导致了斯特莱克曼与奥古斯特的搏斗。斯特莱克曼身强力壮，在搏斗中，奥古斯特一只眼睛被打瞎。为此老贝恩特向法院控告斯特莱克曼用言语侮辱女儿并打伤女婿。斯特莱克曼则宣扬罗泽和弗拉姆的私通，罗泽出于羞耻，作了伪誓，否定了这一切。好心肠的奥古斯特已经看出真情，了解罗泽的内心痛苦，便决心与罗泽远走他乡，到一个无人知道这一切的地方去。在法庭要正式开庭受理此案之前，罗泽在痛苦中扼杀了自己的新生儿。

作者在剧中突出刻画了罗泽的内心活动。他敢于打破过去文学的传统禁区，正面把情欲主题搬上了舞台。作者认为罗泽是过分的情欲诱惑的牺牲品。这一剧本和《车夫亨舍尔》一样都写了过分的、不当的情欲会给人带来灾难。

1906年出版的《碧芭在跳舞》(Und Pipa tanzt)是一部四幕童话剧。这是作者自己最喜爱的一个剧本，并被个别评论家称为“杰作中的杰作”。它是一部象征剧，情节发生在西里西亚的山区。碧芭是从威尼斯来到德国的制玻璃器皿的技师泰格里佐尼的女儿，如今住在西里西亚偏僻的山村。碧芭极其温柔，像仙女一般美丽，尤其是她跳舞时，会令所有的人倾倒迷醉。有一天，身强力壮的吹玻璃老工人霍恩在酒店里对碧芭手持小鼓婆娑起舞的舞姿着了迷，便乘酒店里因打牌引起殴斗造成混乱的当儿，把碧芭抢到自己的林中小屋。屋外狂风怒号，大雪飞舞，碧芭无法逃出。正在这时，当时也在酒店喝酒的青年手工业工人米歇尔·海利格尔也尾随到了霍恩的小屋。他一进门，只见屋内一片漆黑，原来霍恩听见外面有人声，已持棍在屋外提防。于是米歇尔吹起了他的笛子，碧芭立即闻声起舞，并求米歇尔把她从霍恩手中救出来。米歇尔同样为碧芭的天真美丽和舞姿所动心，他们逃出了霍恩的家，艰难地来到了居住在深山老林的瓦恩的林舍。瓦恩是一个智者，明白大自然的神秘力量。他让碧芭触动一只威尼斯的玻璃杯，米歇尔就看见了他渴慕已久的意大利南部的湖海和大理石宫殿，瓦恩答应米歇尔保护碧芭。不料这时霍恩也追踪而至，霍恩想冲进碧芭的居室，被米歇尔挡住，又被瓦恩的魔法困倒在地上。瓦恩命米歇尔到外面取一桶冰来，把这桶冰放在霍恩的胸前，霍恩慢慢地苏醒过来。瓦恩警告碧芭决不能与霍恩跳舞，可是碧芭被一种神奇力量引诱而无法自制，米歇尔也渴望看到碧芭跳舞，他甚至吹起了笛子，听到笛声，碧芭立即起舞，霍恩则打起鼓来作节拍。这时霍恩不小心压碎了瓦恩的一只珍贵的杯子，碎片落地，

就仿佛碧芭也被打碎了似的，倒在地上，霍恩则狂喊一声倒地死亡。米歇尔在取冰时，曾见到冰魔，并被刺伤眼睛，碧芭倒地时，他已瞎了眼睛。剧终时瓦恩伤心地看着已死的碧芭。

这个剧本带有神秘色彩，碧芭和她的舞蹈在剧中象征人们所渴望的一种美的理想。整个剧本的故事发生在冰天雪地里，它的寓意是：这是一个“寒冷的”世界，而碧芭是“寒冷世界”里人们心中唯一的火焰和温暖。不论年龄和性格，例如霍恩年老、粗暴，米歇尔年轻、温和，瓦恩稳健而具智慧……都为碧芭所吸引，都把她当作理想美和追求的目标，但是对她的追求最终都成了泡影。1937年霍普特曼对于这一剧本曾经说过：米歇尔代表天真、童稚与纯洁的因子，霍恩则是粗野的原始欲力，瓦恩则代表超越一切的诗人自己。

在剧本的最后，米歇尔由于瞎了眼睛，并未看见碧芭的死，因此，也许只有他心中还盲目地、天真地怀有一个美的信念！

1911年出版的《大老鼠》，标题是有寓意的，即舞台上出现的人物都如同大老鼠一般可怜，他们都是在夹缝中求生。豪普特曼的作品情节大多发生在他的故乡西里西亚或柏林，剧中也经常出现这两个地方的方言，《大老鼠》的故事便发生在1910年左右的柏林。地点是在过去的兵营——现在的一所简陋公寓里。在这儿居住的有贫困的艺术家、城市贫民和无产者，总之，都是些穷“耗子”。波兰籍的女佣保丽奈在泥工依翁的妻子家帮佣，依翁则在外地做工。依翁夫妇自从他们幼小的孩子死后，一直没有再生孩子。女佣保丽奈怀孕后被男友遗弃，想寻短见，依翁太太劝慰她，说生下的小孩可以交给她抚养，因为她丈夫正渴望她再生一个孩子。不久，依翁太太买下了保丽奈新生的孩子，并作为自己生的孩子向户籍登记处申报了户口。可是保丽奈后来害怕官方追究，又去户籍登记处声明，说依翁太

太只是孩子的养母。不久依翁高高兴兴地从外地回来，这才知道他的太太并没有真的生孩子。警方要求把这孩子交孤儿院收养，可是依翁太太已经深深地爱上了这个孩子。正在这时依翁太太得悉她的弟弟布鲁诺打死了保丽奈，因为布鲁诺曾受姐姐之托，威胁保丽奈不得说出卖孩子的真相。保丽奈被打死后，警方正在追捕布鲁诺归案。依翁太太则向丈夫承认了自己的欺骗，感到自己对弟弟的杀人也负有责任，她说完了这一切后便跳窗自杀。

这个剧本描写了第一次世界大战前德国底层人民的生活，这个简陋破烂的公寓及其居民的贫困生活似乎象征着帝国即将临近的灾难。剧本结构上的失败在于作者把两个不相干的故事硬凑在一起，另一个故事是具有喜剧色彩的——穷艺术家的女儿瓦尔布加和神学院的大学生斯比塔的恋爱，穷艺术家自己和一个女演员的幽会。

豪普特曼晚期的剧本在思想性、艺术性的成就上显然不如早期，表现出创作上的衰退。值得一提的是1928年写的《日落之前》(Vor Sonnenuntergang)，这一标题使人想起了作者的处女作《日出之前》，两者都是写家庭题材和家庭悲剧。《日落之前》叙述的是工业资本家、大出版商、70岁的克劳仁和一个20岁的少女英肯的爱情悲剧，作者着重写了克劳仁的心灵创伤。克劳仁丧妻后，心情一直忧郁，他的园丁的侄女英肯像照料父亲一样时常安慰他，渐渐地克劳仁对她产生了爱慕之情。丧妻三年之后，这种感情更为增强。他们的亲密关系引起了除小儿子之外，所有的子女和女婿、媳妇的一致反对，可是他们对父亲无计可施。于是便把他们的恨集中到天真无邪的英肯身上。长女贝蒂娜认为父亲这一爱情对不起已故的母亲，其他的子女反对父亲则出于对遗产的继承欲。克劳仁深感自己遭到了子女们的离弃，但他还是决定和英肯订婚，这一举动终于导致了两代人之间公开的决裂。当克劳仁带着英肯回家时，在团聚的餐

桌上，在女主人的席位上，子女们故意不放上餐具，让它空着，目的是示意英肯，在这个家庭里没有她的位置，表示出他们不承认父亲和英肯的关系，不承认英肯是女主人。克劳仁内心受到沉重的刺激，欢庆的订婚礼最后不欢而散。克劳仁只得带英肯前往瑞士，不久他在瑞士收到来信说：子女们已经向他宣布了禁治产，即克劳仁被法庭判为丧失了正确采取行动能力的人，这样，克劳仁也就无权处置自己的产业。克劳仁深受刺激，顿时倒在英肯的怀里。克劳仁对于子女们的行径既愤怒又伤心，随即从瑞士返回他在德国的另一处田庄，但全家仍然不断地用禁治产来迫害他。克劳仁心绪沮丧，在日落之前，被逼服氰化钾自杀。

70岁的老人和20岁的少女恋爱，在读者心目中也许会引起一定的不快感觉，但是读者是同情这个老人的。父母不应该干涉子女的婚姻，同样，子女们也不应该干涉父母的再婚，特别是父母（或子女）出于对金钱的贪欲而干涉子女（或父母）的婚姻，更会引起人们的反感。豪普特曼选择这一社会生活中常见的现象作为他的社会心理剧的题材，是为了揭露二十年代德国资本主义社会中，在资产者的家庭里，主宰着一切的并不是亲属的爱，而是金钱和财产。豪普特曼出色地描绘了克劳仁受子女迫害后的心理状态，以及其子女反对父亲婚姻时的心理状态，英肯则被描绘为对失去妻子的老人十分同情的天真无邪、内心纯洁的少女。由于《日落之前》深受广大观众喜爱，它曾多次被摄成电影。

1933年后的第三帝国时期，豪普特曼除写自传外，还创作了《阿伽门农家族四部曲》（Atriden-Tetralogie，1941～1948）。这时，在法西斯统治下的德国生活的豪普特曼只能用古希腊罗马传说作为他的创作题材。

豪普特曼漫长的一生经历了德国历史上许多重大事件，从俾斯麦统一德国一直到希特勒的覆灭。在这个历史时期里，无

产阶级革命运动受到过各种挫折，也出现了各种各样的哲学思潮。这一切对豪普特曼的创作自然产生了影响。一般说来，在人民革命运动顺利发展时，如非常法被废止前后，他的作品大多富于革命色彩，而在民主运动受挫折时期，他的作品往往富于象征色彩，甚至神秘色彩。

《阿伽门农家族四部曲》是豪普特曼的最后剧作，它包括《奥利斯的依菲几妮》(Iphigenie in Aulis，1944)，《阿伽门农之死》(Agamemnons Tod，1948)，《埃勒克特拉》(Elektra，1948)和《德尔斐的依菲几妮》(Iphigenie in Delphi，1941)四个剧本。

古希腊悲剧家埃斯库罗斯著有《奥瑞斯忒亚》，欧里庇得斯著有《奥利斯的依菲几妮》，索福克勒斯则著有《埃勒克特拉》，这三位大悲剧家都写过阿伽门农家族这一古希腊神话题材。歌德也用这一题材写过《陶里岛上的依菲几妮》，以表达他的美的理想和人道主义理想。但是，《德尔斐的依菲几妮》的题材却是豪普特曼首先采用的，而且其情节与古希腊神话并不雷同。

这个四部曲叙述的是：阿伽门农率领希腊联军出征特洛伊以夺回阿伽门农之兄——斯巴达国王梅纳劳斯之妻海伦皇后。一天，由于阿伽门农射杀了狩猎神阿泰米斯的鹿，因此阿泰米斯十分愤怒，便把希腊联军困在奥利斯港，并使海上平静无风，这样希腊联军便无法快速前进。阿泰米斯说，只有杀了阿伽门农的女儿依菲几妮来献祭，才让联军前进。阿伽门农为了全军的胜利，便派人从希腊把依菲几妮诱来奥利斯港。依菲几妮在得知事情真相后，为了大局而甘愿就戮。这一行动深深地感动了狩猎神，所以当痛苦的阿伽门农命令祭司祭杀依菲几妮时，狩猎神突然用牝鹿来替代，救出了依菲几妮，并把依菲几妮救到陶里岛上。在岛上，狩猎神有一个自己的神庙。按陶里岛国王的命令，依菲几妮后来在岛上作了狩猎神庙的女祭司，而希腊人则无人知道依菲几妮的生死或去向。按陶里岛国王的命令，

凡登上该岛的外乡人一律由依菲儿妮处死，用以祭奠狩猎神。这是第一部的情节。

阿伽门农的妻子在阿伽门农出征十年期间，对丈夫不忠，与情夫阿基斯特同居，并与他一同统治米凯纳，而阿伽门农本是米凯纳的国王。特洛伊被征服后，阿伽门农历尽艰辛返回本国，却在放下武器去洗澡时被妻子及其情夫所害。阿伽门农的女儿埃勒克特拉和12岁的小儿子奥莱斯底决意为父报仇。这是第二部的情节。

又过了若干年，寄养于他人之家的奥莱斯底终于成年，并找到了仍活在人间的姐姐埃勒克特拉，姐弟二人内心都燃烧着复仇的火焰，他们终于找到了机会，一起用当年母亲杀死阿伽门农的利斧砍死了自己的母亲及其情夫，为父亲报了仇。在砍死母亲之前，豪普特曼写了母亲如何像野兽似的向儿子袭击，呈现出一幅亲人互相屠杀的疯狂世界的画面。这是第三部的情节。

奥莱斯底杀母后，虽因是复仇而未判死刑，但法庭命令他，把野蛮人居住的陶里岛上的狩猎女神像盗回到希腊的德尔斐神庙里来。人们还警告他说，该岛的一个女祭司将会杀死任何一个走上该岛的外乡人，并说许多希腊人已经被她杀死在狩猎神的祭坛上了。奥莱斯底终于冒险登上了陶里岛。在依菲儿妮处死他之前，通过对话知道了这个从希腊来的人竟是她的亲弟弟，还通过弟弟的叙述，了解了家中的一切和弟弟到陶里岛来的目的。于是依菲儿妮欺骗陶里岛的国王，设法使狩猎神像、奥莱斯底和自己一起上了去希腊的船，从陶里岛脱逃了。

返回希腊后，原本十分善良的依菲儿妮多年来已习惯于血腥的杀戮与祭奠，因此在光明、人道的希腊反而不习惯了。姐弟三人（依菲儿妮、奥莱斯底和埃勒克特拉）虽然幸福地相会，依菲儿妮认为她还是得回到那黑夜的国土，那里才是她的归宿，因为她对这光明的故国如今已感到陌生。剧本以依菲儿妮从岩

上跃入海中死亡结束(在古希腊神话中无此情节)。

这个四部曲表达了这样一种思想：人是无能的，人的命运、遭遇、祸福都不掌握在自己手里，因为主宰着一切的是神。阿伽门农一家人骨肉残杀象征着人类大家庭内的互相残杀(战争)，在这样一个到处以残杀为乐的疯狂世界里，连本性善良而高贵的依菲儿妮也已经习惯于残杀，而不习惯于人道和光明了！这和歌德的《依菲儿妮》在主题上恰好相反。

豪普特曼用四部曲表达了他在第二次世界大战期间对人类前途的极度悲观和失望，阿伽门农家族的悲剧就是人类的悲剧。在剧中曾多次出现这样的台词："疯狂统治着这世界！""从前有一个叫希腊的国家，现在它已经不再存在！哪儿还能看得见希腊人呢？我的四周已经一个也看不到了！""你们习惯于可怕的事吧——世界不是早已经习惯于此了吗？""自卫吗？——那只不过是空自徒劳！"四部曲中随处都反映了作者这种悲观绝望的情绪，这也许正是豪普特曼晚年生活在希特勒统治的德国所具有的世界观的主导方面。

豪普特曼除了写剧本外，还写了小说、诗歌等，但成就都不如他的剧本。总的说来，豪普特曼一生的创作发展，体现了他早年的探索追求、中年的徬徨和晚年的忧虑。他的戏剧作品的积极意义在于他对劳动者所受苦难的同情。

苏德尔曼(HermannSudermann, 1857～1928)是小说家、戏剧家，但并不是严格意义的自然主义剧作家。他出生于东普鲁士一个商人的家庭，曾做过药店学徒，后在柯尼斯堡和柏林的大学攻读语言学和历史。80年代开始文学生涯，1881被聘为《德意志帝国日报》主编，后成为专业作家。1887年发表的《忧愁夫人》(Frau Sorge)是他的第一个重要长篇。这部作品可以列为富有教育性的性格发展小说，它描写一个能干而受尽命运折磨的青年从童年到结婚的生活经历。苏德尔曼的第一部戏剧《荣誉心》(Die Ehre, 1889)是他的戏剧成名作。1893年写的

《故乡》(Heimat) 则是他的戏剧代表作。

《荣誉心》讽刺资本主义社会"以财取人"的现象：门当户对的婚姻才算体面，才有荣誉，而门当户对的标准实际上就是钱财的多寡，与一个出身低层的人结婚便是失去荣誉和体面。剧本揭露了"上等人家"所谓的荣誉不过是可以用钱买到的一种商品而已。它的情节简单说来是这样的：在一所大宅里，前屋居住着富商缪林克一家，他有一儿一女，男孩叫库尔特，女孩叫艾莱翁诺拉，后屋住的是一家工人，主人叫亨乃克。由于富商开车不慎，造成了亨乃克的残废，为弥补这一损失，富商给了亨乃克这一后屋作住宅，并在经济上照顾亨乃克的儿子罗伯特。罗伯特后来成了缪林克的公司里的帮手，并被派到东亚为他料理商务。不久，罗伯特在东亚为老板赚了大钱，并与一个没有子女而富有财产的伯爵特拉斯特成了好友。数年之后，罗伯特返回柏林，特拉斯特也随行。这时，罗伯特才知他的妹妹阿尔玛爱上了库尔特，并已与库尔特有了关系，这在19世纪末乃是一件丑闻。罗伯特既愤怒又失望，愤怒的是妹妹为富人所引诱，失望的是名誉损失无法弥补，因为门第不当，库尔特与阿尔玛无法成婚。富翁缪林克遂支付亨乃克家四万马克作为损失费，亨乃克接受了这四万马克，并应缪林克之命迁往别处居住。特拉斯特对罗伯特说：在前屋(指资产阶级家庭)，为了维护"名誉"常常流血(如决斗)，在后屋(指劳动者家庭)，金钱却可以弥补"名誉"的损失。这实际上是对接受四万马克的批评。于是罗伯特向特拉斯特借了四万马克归还库尔特家。凑巧的是富商的女儿艾莱翁诺拉勇敢地爱上了罗伯特，并向全家宣告，她要做罗伯特的妻子，缪林克不禁大怒，斥骂女儿竟爱上一个穷人的儿子。可这时富有的伯爵特拉斯特对缪林克说："你的女儿并没有选错对象，这个青年人是我的合伙人，我没有子女近亲，他将是我的全部财产的继承人！"富翁一听高兴之极，对女儿的选择也就不加反对了，罗伯特终于用金钱逼使富翁同意他的婚

姻，从而进行了报复。

这个剧本触及了当时德国的社会问题，即两代人对婚姻的不同看法，批评了德国当时根深蒂固的封建门第观念，并且向人们指出：金钱成了转动一切关系的轴承，名誉或者婚姻不过是可以用金钱来购买或弥补的商品。

《故乡》写的是一位中校施瓦茨的家庭故事。施瓦茨有两个前妻所生的女儿：玛格达和玛丽，但他是个有典型封建家长制作风的家长，看到他就会使人想起赫勃尔的《玛丽亚·玛格达莱娜》中的木匠安东。施瓦茨要求他的女儿对他绝对服从。在婚姻问题上，他强迫17岁的女儿玛格达与牧师结婚，玛格达不肯，施瓦茨便把女儿赶出家门。玛格达在无可奈何之中流落到了柏林。后来她在极为艰苦的条件下学习音乐，因为她天赋聪明，人又勤奋，最后成了一个歌剧演员，并与一个名叫凯勒的放荡大学生相爱。一天，凯勒突然在柏林失踪了，并且没有对玛格达说一声再见，他更不知道玛格达已经怀孕。自此之后过了若干年，施瓦茨患了中风，右臂麻痹，不得不从军中退役，住到一个小城市里，并成了那里的保守派政党的头目。一天，城内举行音乐演出，有一位在国外也享有盛名的女歌唱家将登台演唱。这位名歌唱家正是玛格达，不过她这时已经有了一个艺名。演出时，玛格达当然被家人认出，但是封建成性的施瓦茨在女儿站在自家门口的当儿，继续不认亲生女儿。正巧引诱过玛格达后来又在外地青云直上当上政府顾问的凯勒，当天也在施瓦茨家。他竭力请求玛格达不要说出她与他过去的关系，以免影响他日后的前程，但这件事最终还是让施瓦茨知道了。施瓦茨于是要求凯勒与自己的女儿结婚，但玛格达严词拒绝，并对凯勒说，他不是她的丈夫，因此他对她毫无权利可言，再说，与她有过这种关系的人，他根本不是唯一的一个。施瓦茨听了女儿这番直言后勃然大怒，因为他想不到自己的女儿竟是一个如此的风流情种，他抓起手枪要打死女儿，可正在这当儿，施瓦茨的中风病复

发，跌倒在地，动弹不得，死了！玛格达也因此重获自由。

这个剧本描写了19世纪末两代人的“代沟”，玛格达代表当时“解放型”的自由女性，施瓦茨代表封建型老朽一代。前者要冲破封建道德传统，后者要死守传统的道德规范，这两者的思想差异构成了戏剧冲突的基础。把《故乡》和赫勃尔的《玛丽亚·玛格达莱娜》加以对比，我们有趣地发现，在赫勃尔的剧本中，死去的是女儿，而在苏德尔曼的剧本中，死去的却是父亲。在这两个剧本之间已过去了半个世纪，苏德尔曼也许要用父亲的死暗示时代的变化和人们对封建道德见解的变化。作品把施瓦茨描绘成封建老朽，但苏德尔曼笔下的玛格达决不是19世纪末的时代新女性，因为她并没有从更高的思想境界去反对封建道德，而只是要成为一个无拘无束的浪漫女性，因此作品的思想局限是很明显的，但由于苏德尔曼擅长组织剧本结构，制造戏剧性，因此这一剧本在欧洲至今仍能赢得读者和观众的喜爱。

托玛(Ludwig Thoma，1867～1921)也可以列入自然主义作家之列。托玛在大学毕业后，曾在慕尼黑做律师，后来他的短篇小说得到发表并获得成功，于是他放弃律师职业，开始文学创作，不久便担任了著名的慕尼黑政治讽刺杂志《西木卜里切西木斯》的编辑。

托玛曾多次因对皇帝不敬和类似的政治问题被投入监狱，但帝国政府的这种政治迫害，反而提高了托玛作为反专制、要民主的正义作家的声誉。晚年他避居慕尼黑附近的泰根湖畔，专事写作，并在那里逝世。

托玛的作品既有长篇和短篇小说，还有戏剧，由于他的作品具有浓郁的巴伐利亚农村生活气息，加之他喜欢用巴伐利亚方言写作，因此往往被当作巴伐利亚乡土文学的代表，但托玛实际上是德国文学史上为数不多的一位有真正讽刺才能的作家，这方面的代表作是他杜撰的漫画式的讽刺性作品《一个巴伐利亚邦议会议员的通信集》(Briefwechsel eines bayerischen

Landtagsabgeordnete,n1909)。《奖章》(Die Medaille,1901)和《道德》(Moral, 1909)则是他的两部讽刺喜剧。

托玛的代表作是悲剧《玛格达莱娜》(Magdalena,1912)和喜剧《道德》。《玛格达莱娜》是用巴伐利亚方言写成的一部巴伐利亚农村悲剧，它情节集中，结构严谨，叙述一个年幼无知的“失足”少女如何成了当时狭隘的道德意识、封建伦理观念的牺牲品。剧中的“玛格达莱娜”名叫莱尼，是达豪地区农民托马斯·玛耶的女儿。莱尼由于年幼无知，在城里被一品质恶劣的青年引诱，并被他骗去了钱财，最终被遗弃。意志薄弱的莱尼被人送回到为人忠厚老实的双亲那里。家中有个“失足”女儿，不仅家里不体面，连同村的人都因此而失去声誉。帮工劳伦茨也不愿再在他们家干活，免得给“正派人”说闲话。村长则假惺惺地要买托马斯的房子，目的是把他们及其不正派的女儿赶出村庄。莱尼感到是她给全家和全村招来了耻辱，于是想离家离村出走，可是身无分文毕竟无法上路。一天晚上，她让一个小伙子进了自己的房间，为的是向他借些盘缠。不料全村人知道此事后，以为她又惹了祸，准备用村规村法处治她，因为姑娘与小伙子幽会未尝不可，但为此而索取钱财，那真正是恬不知耻。玛耶为了惩罚女儿过去的失足，对她已经十分严厉，几乎不让她走出家门，而今他看到，不仅女儿，连他自己都成了全村人恼火的根源。一大批气愤的年轻人在村长的带领下来到他家，要把莱尼逐出村庄，于是玛耶刺死了自己的女儿，因为他不愿人们用“道德”来指责他，想以此说明他是维护“道德”的，正像莱辛笔下的迦洛蒂的父亲为维护道德刺死自己的女儿一样。

这个剧本显然抨击了巴伐利亚农村特别落后的狭隘观念。我们在不同时代的作品中，经常看到这一主题在以不同的形式不断地翻新，主人公常常成为陈旧的传统道德的牺牲品。

这部作品常常被人称为“豪普特曼式的巴伐利亚版本的自

然主义”作品，这主要是指《玛格达莱娜》一剧对环境和性格描绘的精确性。但托玛和豪普特曼不同的地方是托玛写人物与情节极其冷静，并无感伤色彩，对剧中人并不表现出豪普特曼的浓烈的同情心。

托玛的三幕讽刺喜剧《道德》揭露了上层阶级所谓道德的虚伪性。养老金领取者皮尔曼是保守的帝国议员候选人，平时满口仁义道德，还担任道德协会的主席，但正是他私下和一个不道德的妇女关系暧昧。这位名叫尼侬·德·豪特里尔的风流妇女因为有伤风化而被人告发，在她被捕时，搜查出她的一本日记，日记上详尽地记下了谁与她往来等等闺房秘密。豪特里尔虽被捕下狱，却有恃无恐，并威胁警察当局说，他们不但得马上释放她，还要向她道歉。负责此案的推事斯特略培尔对于她的无视法律和傲慢极为气愤。但豪特里尔被捕之事立即传到了皇储的耳朵里。原来皇储与这位风流妇女也有不道德的关系，于是他的副官即来到警察局长处。局长训斥斯特略培尔胆大妄为、做事莽撞，责令他立即释放豪特里尔，并强调要体面地放掉她。这位风流女子不仅是情场老手，还深懂政界内情。她知道当局决不敢审问她，因为一审问的话，那些“要人”必得到庭，而“要人”们是不敢到庭的。因此她要挟斯特流培尔说：若要放走她，必须偿付损失费一万马克，否则她甘愿受审。皇储的副官表示：他的主子不出这一笔钱。于是名字在这位风流妇女的日记中一再出现的“道德协会”主席皮尔曼，不得不要协会付出这一笔钱，以便维护“道德”的尊严。

这个三幕剧语言简练、幽默，生动地讽刺了那些高高地打着道德旗号的人其实并不道德，他们专门用冠冕堂皇的道德词藻伪装自己、对付别人，而自己则依权仗势，违他们自己制的法，乱他们自己定的纪。这个剧本情节生动，结构精巧，是德语文学中最好的喜剧之一。

除了上述几位之外，这一时期出现的重要的自然主义戏剧

作家还有哈尔勃(Max Halbe, 1865～1944)和豪普特曼的哥哥卡尔·豪普特曼(Carl Hauptmann, 1858～1921)。自然主义小说家的主要代表则是波伦茨(Wilhelm Polenz, 1861～1903)和女作家维比希(Clara Viebig, 1860～1952)等。到了20世纪的20年代，自然主义在德国文坛已经成了强弩之末，不复有昔日的光彩了。

印象主义源于19世纪70年代法国的绘画艺术，其形成的基础为唯美主义和自然主义。在1874年巴黎的一次画展上展出了画家莫奈的油画《日出印象》，受到评论家的嘲讽，从此这一派画家就得到了“印象主义”的名称。印象主义绘画主张画家应跑出画室到大自然中去，强调细致地观察描绘，捕捉景色给予人的光感。印象主义在绘画技法上特别注重运用色彩以表达物体在瞬间的光感效果，而不是描绘事物固有的形态特征，因此对象的轮廓往往是模糊的。从印象主义抓住局部和细节细致地表达对象和事物来看，它实质上是自然主义的引伸和演变，两者的不同在于自然主义力求客观，而印象主义则已趋向主观，因为它再现的已不是客观的事物形态而是主观的印象了。正因为印象主义的“印象”已富主观色彩，因此文学上的印象主义着重于写人对事物和情境的心理感受和心理分析，而心理感受和心理分析实质上便是个人的印象。

印象主义由绘画蔓延到音乐和文学领域。音乐中的印象主义成就最大的是德彪西和拉威尔。印象主义音乐不重旋律而重和声，以渲染主观感受的印象。印象主义的创作特征（瞬间印象）决定了文学上的印象主义趋向于拾取小型题材，喜欢采用诗歌、短剧和速写这样一些文学样式，内容则强调抒写情绪、印象和气氛，文字上则特别注意遣词造句和词的音响效果。文学上的印象主义与自然主义存在着血缘关系，因此有的自然主义作家的作品也有印象主义特色，比如豪普特曼的早期小说《道口工蒂尔》就具有印象主义色彩。不论是绘画、音乐或文学

上的印象主义，由于它们注重用技巧表达客观事物给人的主观印象，因此在艺术形式的革新与突破上都有不同程度的成就，不过也不免带有一些唯美主义的倾向。在内容上，印象主义忽视了表现事物的本质，着力于细致地描绘瞬间印象与瞬间的心理感受。印象主义在哲学上受马赫主义的影响，即只信赖个人的经验与主观感觉，认为现实就是主观的印象与经验。由于印象主义强调心理分析，创作上明显受弗洛伊德精神分析学的影响。

德语文学中的印象主义代表作家一般公认是诗人李利恩克龙、戴默尔和道顿泰。本世纪初许多作家在创作上都不同程度地受到印象主义影响，除了上述作家外，有的评论家认为施拉夫是“最纯粹的印象主义典型”，有的认为豪普特曼、霍夫曼斯塔尔、霍尔茨、托马斯·曼、里尔克等都受到这一创作方法的影响。但是印象主义和自然主义一样，由于不去表现事物的本质，所以虽可一时成为不满现实和逃避现实的文人的“象牙之塔”，让他们清高地高唱“为艺术而艺术”，但最终还是较快地在文坛消失了。在奥地利，印象主义比在德国影响深远，艺术成就与思想成就也比在德国为大。奥地利印象主义的代表作家便是施尼茨勒。

李利恩克龙(Detlev von Liliecron，1844～1909)是印象主义最主要的诗人，除写诗之外，他也写了在情调上模仿屠格涅夫和施托姆的中长篇小说和叙事诗，甚至还写了剧本，但是除诗之外，他的小说和剧本写得都不成功。李利恩克龙的诗主题比较广泛，有浪漫色彩的，有现实性叙事的，有取材中古历史的，有描写四季荒野景色、海滨风光的。总之，祖国、战争、自然、爱情是他的诗的主要主题，但死亡也是他的诗歌的重要内容，因为他同样受到“世纪末悲哀”的影响。他的作品渗透着感伤色彩和悲观主义，因为在无产阶级革命前夕，在资本主义没落的时代，他没有信仰，他既不信神也不信人，他失去了

精神支柱，这就产生了寂寞情绪。这种寂寞情绪一方面是他所渴望的，另一方面又使他在情绪上惶惶不安。

李利恩克龙出身于没落贵族家庭，曾经当过普鲁士军官，参加过1866年和1870～1871年的普法战争，1875年退伍，1887年始投身文学创作。他既写过歌颂战争的诗，也写过同情穷人的诗，而寂寞和寂寞所造成的心绪不宁则是他的作品的基本思想倾向。在艺术上，李利恩克龙讲究选材用词。印象主义者捕捉瞬间印象，描绘一系列瞬间的听觉和视觉印象的创作特色，在他写的著名诗篇《军乐队来了》(Die Musik kommt)中反映得最明显。这首诗描写一支军乐队从远处过来，人们未见队伍，但已闻军乐之声。这乐队由远而近，终于让人看清队伍中有各种乐器以及吹奏乐器的军人和其他近卫兵，整个军乐队的后面是一队少女。这支军乐队在人们面前经过，并渐渐远去，军乐声也因远而变轻。最后，这远处的军乐声轻得使人以为是近处彩蝶的飞翔。这首诗完全通过军乐队由远而近，再由近而远，描绘它给人的视觉与听觉印象，谈不上什么思想性，但显示了作者的语言技巧，体现了印象主义的创作特色，从中我们也可以看出：印象主义者是多么重视语言的音乐性，简直把文字当作绘画艺术中的油彩和颜色来加以运用。这里我们摘录诗的开头和结尾两节，就能体会作者语言技巧的不凡：

Klingling, bumbum und tsching-dada,	克玲玲，崩崩，钦达达，
Zieht im Triumph der Perser-schar?	是波斯国王凯旋回家？
Und um die Ecke brausend bricht's	街角上传来嘈杂的音响，
Wie Tubaton des Weltgerichts,	如同末日审判的喇叭声，
Voran der Schellenträger…	举着铃棒的指挥走在最前面……

Klingling, tschingtsching und Paukenkrach,	克玲玲，钦钦，还有铜鼓声，
Noch aus der Ferne tönt es schwach;	远方传来的已是微弱的音，
Ganz leise bumbumbumbum tsching;	非常轻的崩崩崩崩钦；
Zog da ein bunter Schmetterling,	难道是一只彩蝶，
Tschingtsching, bun, um die Ecke?	钦钦崩，在那街角飞行？

戴默尔(Richard Dehmel, 1863～1920)被有的文学史家划入象征主义作家之列，但多数人把他看作印象主义诗人和表现主义的先驱。他的作品的主题是写“爱的力量”，甚至可以说是写“情欲的力量”。戴默尔是李利恩克龙的挚友，大学时代攻读的是自然科学和哲学，23岁开始写诗。他一生有过多次爱情的经历，先后与多个女子相恋，他的一些诗和诗体小说《女人和世界》(Weib und Welt)都是描写他自己的情感和亲身体验。1914年他志愿参战，以少尉身份在西线作战，他这样做当然是受到当时沙文主义思想的影响。戴默尔一开始创作时，在形式上明显地受古典作家特别是莱瑙的影响，后来就有了自己的风格。90年代，他在废除“反社会主义者法令”前后的作品受了时代的影响，在思想内容上表现出对于劳动者的同情，描写了穷人的苦难和饥饿以及劳动的沉重。这些诗中最著名的是《工人》(Der Arbeitsmann)，全诗三段：

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,	我们有一张床，我们有一个孩子，
Mein Weib!	我的妻子！
Wir haben auch Arbeit und gar zu zweit,	我们也有工作，甚至两人各有一份，

Und haben die Sonne und Regen und Wind.	我们有雨有风有太阳。
Und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,	我们只缺少一样微小的东西，
Und so frei zu sein, wie die Vögel sind,	让我们如小鸟一样自由；
Nur Zeit.	缺少的只是时间。
Wenn wir sonntags durch die Felder gehn,	要是星期天到田野里散步，
Mein Kind,	我的孩子，
Und über die Aehren weit und breit,	在一片辽阔的麦穗之上，
Das blaue Schwalbenvolk blitzen sehn,	看见一群蓝色的燕子在飞翔，
Oh, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,	哦，我们并不缺少衣裳，
Um so schön zu sein, wie die Vögel sind,	可以打扮得如小鸟一样漂亮，
Nur Zeit.	缺少的只是时间。
Nur Zeit! Wir wittern Gewitterwind,	只是时间！我们闻到暴风雨的气息，
Wir Volk.	我们人民。
Uns fehlt ja nichts,	我们不缺少什么东西，
Mein Weib, mein Kind,	我的妻子，我的孩子，
Als all das, was durch uns gedeiht,	除了我们创造的一切物质财富，
Um so kühn zu sein, wie die Vögel sind,	为了像小鸟一样大胆。
Nur Zeit!	缺少的只是时间！

这首诗同情工人没有时间享受生活，而繁重劳动使他们疲于奔命，但是这首诗没有写出阶级压迫与对立，在思想深度上远远不及海涅的《西里西亚纺织工人》。戴默尔的这类诗还有《一个穷人的梦》(Traum eines Armen)，《收获歌》(Erntlied)等。

戴默尔不久渐渐开始了诗风的转变，后期作品的主要内容则是写情欲的欢乐、冲动和激情，在思想上明显受尼采的影响，用他自己的话说："我生根于尼采和李利恩克龙之间。""尼采"指的是思想意识，"李利恩克龙"指的是表现形式。戴默尔的诗富于节奏，形式多样，他晚年的诗歌(第一次世界大战后)归于宁静，似乎感到自己匆匆于尘世，徒然地追求，于是万念俱灰，但求内心的宁静，这方面的代表作有《有些夜晚》(Man-he Nach t)和《静静的夜》(Die stille Nacht)。在《有些夜晚》一c诗中，作者甚至歌颂黑夜，因为只有在黑夜里人要求得到的宁静才能实现。作者这样写道：

Wenn die Felder sich verdunkeln， 当原野变得阴暗时，
Fühl' ich, wird mein Augen heller． 我感到，我的眼睛更加明亮。

当黑夜将要过去时，作者面对曙光熹微突然间觉得不胜惊惶，简直害怕光明的到来！

道顿泰(Max Dauthendey, 1867～1918)也是典型的印象主义诗人，他的作品的题材大多是大自然、异国风光，此外便是爱情。他主张文字技巧应该使读者获得这样的印象，即"听得到颜色"和"看得到声音"，印象主义者注重的只是感官印象，这样就注定了它在内容上缺乏深度。他的诗歌常表达绚丽的色彩，他还描绘了第一次世界大战期间他漫游过的亚洲的异国风光。他不仅到过日本、印度、爪哇、锡兰，还到过中国。他在旅途中获悉第一次世界大战爆发，在给妻子的信中表达了他这

时的心情："已倦于渴望，倦于期待，倦于思乡。"1918年他在爪哇死于疟疾。道顿泰的诗歌创作比较脱离社会，有唯美主义倾向，比如《在花丛中》（Drinnen im Strauβ）描绘了人们在月色下花丛中的相会。这首诗只是文字技巧颇高。晚年他也写了在异乡思念祖国的诗篇，如1916年在爪哇写的《在清晨》（Inder Frühe）便是著名的一首。

奥地利的印象主义作家最主要的是施尼茨勒（Arthur Schnitzler，1862～1931）。施尼茨勒的父亲是犹太人，是一位当时十分著名的内科大夫和医学教授。施尼茨勒自己也是精神病医生，他与奥地利的著名剧作家霍夫曼斯塔尔是好朋友。施尼茨勒后来弃医从文。这也是文学史上的一个有趣现象，即许多著名作家早先都曾学过医。施尼茨勒与著名精神病医生和心理学家弗洛伊德交往甚密，弗洛伊德的心理分析学对施尼茨勒的创作有决定性的影响。可以毫不夸张地说，施尼茨勒用文学的形式表现了弗洛伊德的学说，也可以说把他的学说加以文学化了。弗洛伊德是心理分析理论和实践的奠基人。他在治疗病人歇斯底里症的过程中运用并发展了他的心理分析治疗方法。在运用这一治疗方法时，他得出了一些关于人的本能和欲念方面的结论，归纳起来可表述为以下数点：（一）人的一切行为是受潜意识的欲念驱使和支配的。弗洛伊德认为，在人的多种欲念（本能）中最中心的欲念是性的欲念（即性的本能）。（二）弗洛伊德又认为，人的这种最中心的欲念却受到了社会常规、习惯和禁忌的压制。根据弗洛伊德的看法，经受了过分的压制后，就会产生人在精神上有缺憾的发展。（三）这种有缺憾的发展会导致神经机能疾病的发生。（四）要避免这种神经机能疾病的发生，弗洛伊德认为，只有通过人的精神升华。弗洛伊德还用他的这些结论广泛地解释人类社会的文化、社会学、宗教等各领域的现象。他的理论影响到人类学、心理学、心理治疗、精神病学等等的发展，也影响到文学、艺术和哲学。弗洛伊德的精

神分析学说在文学上对当时的象征主义和表现主义作家都有过很大作用。除施尼茨勒外，另一位奥地利小说家斯蒂芬·茨威格的不少小说也可以说是对弗洛伊德的学说用文学作品加以图解。

施尼茨勒的创作不论内容或形式对后世都产生了重大的影响。斯蒂芬·茨威格说，要了解世纪之交的维也纳和奥地利的人情风貌、时代思想，就只能去读施尼茨勒。托马斯·曼对施尼茨勒也十分推崇与钦佩，认为不能因为施尼茨勒的印象主义表现手法而贬低他的作品的内容和意义。约瑟夫·罗特说，施尼茨勒代表了一个国家，代表了一个时代，代表了一个王朝。从艺术形式来分析，施尼茨勒在德语文学中是第一个采用“内心独白”的作家，比乔伊斯的《尤利西斯》早20年。当然，毕希纳的小说《伦茨》也用过这种手法，但那还不是典型的“内心独白”。施尼茨勒对环境、人物心理和事物给人的瞬间印象均有极为深刻的观察，并能细致表达，所以文学史家一般把他归入印象主义作家之列。他的作品的内容诚如他自己所说，大多写两个方面，即爱情和死亡，他用这两方面的题材反映了世纪之交奥地利“高等”社会里的低等道德、虚伪的荣誉心理、假惺惺的恋爱和男女关系的混乱，还写了当时人们生活的空虚，内心的寂寞，对前途的悲观与信念的丧失，所以他的作品常以主人公自杀结束。总之，施尼茨勒描绘了一个世纪末的颓废的社会，我们可以说他是世纪之交奥地利社会的批判者。由于施尼茨勒脱离了社会革命，这就注定了他的作品必然具有感伤、忧郁和悲观的色彩。

施尼茨勒既写中短篇小说，也写剧本，他偏爱写短小的形式(如中短篇，独幕剧)，因为这些文学样式易于集中表达人的瞬间心理。他的早期剧本几乎是对话化的小说，而他的小说则又富于跌宕起伏的戏剧性。

施尼茨勒第一部成功的作品是1895年写的三幕剧《轻浮的

爱》(Liebelei, 1895)，它由松散的对话组成，剧中女主人公克丽斯蒂娜的形象已成了“甜姐儿”的典型,“甜姐儿”从此成为一个固定的概念。克丽斯蒂娜是维也纳剧院音乐师的女儿，她天真单纯，自从结识了青年军官弗里茨后，对他一往情深，但是弗里茨对爱情并不忠贞，他视妇女为玩物，追求的是“瞬间幸福”，只是把克丽斯蒂娜当作逃避单调生活的工具。在与“甜姐儿”相恋的同时，弗里茨还与一位有夫之妇有暧昧关系。弗里茨给她的情书最终被她丈夫发觉，丈夫向弗里茨提出决斗,在决斗中弗里茨中弹身亡。克丽斯蒂娜得知弗里茨身亡，发觉自己不过是他的消遣品后，一方面感到人格受了侮辱，一方面对人生和爱情感到非常失望，便跳窗自杀。

这部作品除了揭露当时军官们的道德败坏之外，在一定程度上也批评了把婚姻当作获利手段的社会现象，例如在第二幕中，克丽斯蒂娜的邻居织袜工人宾德太太向克丽斯蒂娜介绍她的堂兄作对象时，只着眼于介绍她堂兄的工资收入，有个固定工作，总之，只着眼于“物质”。施尼茨勒和霍夫曼斯塔尔是本世纪初奥地利最出名的两位剧作家，施尼茨勒也以这部作品开始扬名剧坛。自1911年以来这部剧本竟六次被摄成电影，最后一次是1958年，由意大利和法国合拍，片名即为《克丽斯蒂娜》。

施尼茨勒接下去写了《不受法律保护的人》(Freiwild, 1896)和《遗嘱》(Vermächtnis, 1898)，这两部剧本在对社会的批评方面都进了一步，它们揭露了为虚伪的“荣誉”而决斗这种在当时相当普遍的社会现象，同时对私生子和私生子的母亲表示了同情。

1896～1897年作者写成了由十个对话组成的喜剧《轮舞》(Reigen, 1900)。这十个对话可以只演出其中一部分，也可以演出全部。《轮舞》在西方很受欢迎，认为可列入世界文学名著之列，至今已被四次搬上银幕。《轮舞》并不是讲跳舞，而是揭

露当时维也纳男女关系的混乱和社会道德的败坏。它用十个对话(实际上是十个小独幕剧)表现了十对男女关系，每一个对话结束时，舞台灯光熄灭作为暗示。这十对男女关系相互关连，形成一条“圆形的链条”，即：一个妓女与一个士兵有关系，这个士兵又与一个青年女仆有关系，青年女仆又与一个年轻的绅士有关系，绅士又与另一位有丈夫的少妇有关系等等。“轮舞”的最后一环是一位伯爵又与第一个对话里的妓女有关系。这部喜剧用这样的“轮舞”接触到了社会的各个阶层——由底层到高层。它在揭露社会道德败坏的同时，不免也落入了色情的泥坑，因此一度被要求禁演。20年代通货膨胀时期，剧院企图利用这一剧本的消极方面来招徕观众，维持剧院收入，但施尼茨勒自己出面阻止了剧本上演，由此可见，他的创作态度本是严肃的。剧本中出场的人物没有姓名，只有身份，作者的目的在于说明，这些人都代表着一定的阶层。

施尼茨勒的中篇小说《古斯特少尉》(Leutnant Gustl, 1901)从内容到形式都是典型的施尼茨勒的作品。小说主人公少尉古斯特是法朗兹—约瑟夫时代典型的奥地利军官，他心胸狭隘，自以为是，有强烈的虚荣心和荣誉感，同时又十分胆怯。有一次他偶然去出席一场音乐会，在音乐厅的衣帽间又偶然地被一个身强体胖的面包师挤撞了一下，面包师粗声粗气地骂了他一声“笨东西”，由于对方是个结实的汉子，少尉一时不知如何应付这突如其来的侮辱。但古斯特深感自己在众人面前出了丑，荣誉受到损伤。作为一个军官他不能向面包师要求决斗，可是又感到深受侮辱，为了保全面子，他认为只有自杀雪耻这一条路。少尉内心的思想斗争驱使他深更半夜到维也纳近郊的普拉特去散心，他的心情如同一头被追赶的野兽一般。次日清晨，他已感到精疲力竭，于是走进一家咖啡馆，无意间却从服务员那里得知，那位面包师昨夜突然中风暴死。这时少尉深深地吸了一口气，内心复归平静，感到他的军官荣誉从此得

到保全，他已经从耻辱中解脱出来，于是他十分平静地回到家里准备好好地睡上一觉。作品通过一个身穿庄严军服的少尉，茫茫不知所措地在街上踯躅徘徊的情景，给人以非常可笑的形象，从而揭露与嘲讽当时盛行的虚伪空虚的荣誉感和军官们的可笑的思想。整部作品全是主人公的内心独白，描写的是他自己的不愉快的经历，以及这一经历在他心里造成的波澜——旋涡一般的思想斗争。今天人们只有从当时奥地利军队的精神世界出发才能理解这个故事。这篇小说显示了作者是一个心理描写的大师。

施尼茨勒在1924年发表的《埃尔塞小姐》(Fräulein Else)中继续运用内心独白这一形式。当时，这种手法在德语文学中远不如英国文学普遍。

五幕剧《贝恩哈迪教授》(Professor Bernhard, 1912) 首演于柏林，可是在诗人的故乡奥地利却遭到禁演，理由是“为了保护公众的利益”。一直到1920年奥地利哈布斯堡王朝覆灭后它才得以演出。剧本的情节是杜撰的，却显然是针对现实，而且显然反映作者自己的生活经历。

施尼茨勒是犹太人，这部剧本的主旨是反对奥地利对犹太人的歧视。故事叙述的是一家医院犹太人院长的遭遇，而施尼茨勒的父亲既是医生、教授，又是维也纳一家医院的创建人和院长，所以这一剧本与作者自己的生活关系是很密切的。

剧中的贝恩哈迪教授医术高明，享有声誉，他多年来为创建医院和一家私人研究所而作出的卓越功绩也一向为大众所公认，可是他却遭到了一次沉重的精神打击，事件的背后实质上隐藏着对犹太人的排斥。事情的起因是这样的：有一次一位护士请神父给一个垂死并已昏迷的病人进行宗教性的谈话，这位病人已经被死神折磨了好几个礼拜，此时正处于最后的回光返照状态，因此贝恩哈迪拒绝神父前来，竭力主张让病人保持梦幻式的欢欣状态，使其内心平静直至死亡，因为他不忍心让一

个即将死亡的人再操心此岸的一切。贝恩哈迪这样做完全是出于人道的考虑，但是副院长埃本瓦尔德是个虚荣心和报复心都很重的人，他故意把贝恩哈迪出于人道的考虑歪曲为“损害宗教情感”，又因为贝恩哈迪是犹太人，他就想借此把这件事搞成政治上的事件。为了使维也纳的天主教居民满意，当局决定对贝恩哈迪提起诉讼。贝恩哈迪本来完全可以避免指控，如果他避免得罪副院长的话。原来副院长希望贝恩哈迪支持他在研究所调整人选时出任所长，可是贝恩哈迪从事业需要出发却支持了犹太籍的翁格尔博士，这一支持又被人视为贝恩哈迪有严重的反天主教立场。在诉讼之前，贝恩哈迪愤怒地辞去了院长职务，后来他以“妨害宗教”罪被判刑两个月。代表教会一方的神职人员在与贝恩哈迪私下谈话时也对他表示同情，承认作为医生他必须这样做。诉讼的结果只说明这样的法律判决不合人情。作品结尾时，舆论都同情贝恩哈迪，贝恩哈迪的敌对者只是自毁名誉。一向以谨慎出名的报纸也评论说，贝恩哈迪是政治阴谋的牺牲品，这个案件是医学界的德雷福斯冤案。两个月后，教授获释，受到了大学生自发的热烈欢迎，王子也指名叫贝恩哈迪为他治病，取消了勒令他停职的命令。剧本最后以贝恩哈迪取得道义上的胜利为结局。这个剧本反对对犹太人的种族歧视，当然，施尼茨勒的作品在1933年～1945年的德国也都被列为禁书。

五幕剧《遥远的国度》(Das weite Land, 1911)是作者最成功的作品之一，发表当年，同时有九个城市演出这个剧本。剧情是写一个多角恋爱的故事，反映了当时社会上层许多人的心灵空虚和玩世不恭的生活态度。剧本主人公是工厂主荷夫拉德，他有个朋友名叫柯萨科夫。柯萨科夫是个有才华的钢琴艺术家，爱上了厂主荷夫拉德的妻子热尼亚，但热尼亚并不理睬他的追求，艺术家便绝望地自杀了。厂主荷夫拉德一度怀疑妻子不贞，不过他自己也并不是正人君子。一次他外出旅行时，

在旅馆里结识了年轻貌美的女郎，便与她同居了。与此同时他留在家里的妻子热尼亚也与一位候补士官奥托打得火热。荷夫拉德回家后，得知妻子和奥托的暧昧关系，便借故与奥托决斗，在决斗中打死了奥托。剧本以奥托之死结束。这一作品出场的人物几乎个个心灵空虚，对人生全抱着轻率的玩世不恭的态度，他们外表都文质彬彬，内心却腐朽不堪，他们最害怕的莫过于真正地认识自己。由于他们都不理解人生的意义，因此谋杀、自杀、玩世不恭便成了他们生活中必然的结局。生活如演戏，人生如游戏，便是这个剧本要反映的世纪末奥地利的颓废现实。印象主义文学由于其内容与形式的局限，因此也没有长久的生命力，不久便为别的流派所代替。

第四节　象征主义文学和表现主义文学

象征主义是世纪之交的重要文学流派，它反对自然主义和印象主义，认为文学的目的不在于用客观的描写再现现实（如现实主义），或直抒胸臆（如浪漫主义），它认为文学（尤其是诗歌）不应反映现实世界而应表达理想世界——美的世界，而这理想世界又不应该去直接地加以表达，只应该加以象征，这“象征”又不应该是十分明确的，只可以是暗示的，应让读者自己去玩味。这样，象征主义必然导致诗歌的晦涩难懂，“象征”和“暗示”的结果必然是朦胧和神秘主义。象征主义提倡写直觉，反对思维科学化，也反对技术进步。象征主义在哲学上显然受了柏格森直觉主义的影响。柏格森认为现实无法用理性即理智来把握，而只能依靠神秘的直觉能力。象征主义诗人往往是资产阶级社会中的孤独寂寞者，他们认为现实根本不理想，是丑的，只有文艺能够成为美的，所以他们提倡“为艺术而艺

术”，提倡“纯粹的诗”——与现实、时代和文化不相干的作品。反对文学的“功利”，提倡艺术至上，要求在艺术中追求理想的美，他们的这种“追求”后来在艺术上导致文艺的形式主义。象征主义诗人竭力想表达出语言的外在音乐性，它要求艺术语言，反对自然主义的口语和方言，它十分重视韵脚、节奏、旋律、遣词造句，企图用声音——语言的音乐性来进行“象征”。象征主义者用这一切“形式”手段来掩盖他们实质上空虚的灵魂和颓废的情绪，进入帝国主义时期的资产阶级文人虽有对现实不满和否定的一面，但是他们已经没有上世纪中叶浪漫派那样的理想。于是，那些不甘心同流合污为帝国主义效劳而又不愿意看到无产阶级革命的文人，就在“为艺术而艺术”的口号下钻进了象牙之塔，用逃避现实来反对现实，他们在主观上追求的“美”起到了保护现实中的丑的效果。

象征主义源出于法国，代表诗人是马拉美、魏尔兰和兰波。由于象征主义最重视语言的音乐性，因此象征主义的主要文学样式是诗歌和诗体剧本。19世纪90年代后，象征主义由法国传到欧洲其他国家，比利时的法语作家梅特林克和爱尔兰诗人叶芝便是著名的象征主义作家，晚年的斯特林堡和易卜生也写过象征主义作品。在德国，主要的象征主义作家是诗人格奥尔格、里尔克、剧作家霍夫曼斯塔尔、小说家胡赫和瓦塞尔曼等人。

格奥尔格(Stefan George,1868～1933)出身于葡萄种植园主家庭，曾在慕尼黑、柏林学习，后来遍游欧洲各地。格奥尔格在法国结识了当时象征主义的魁首魏尔兰和马拉美，这对他日后的创作有决定性的影响。自此之后，他决心把象征主义带回德国，并做这一流派在德国的吹鼓手和旗手。回国后，他在1892年创办了文艺刊物《艺术之页》。这份刊物一直出刊到1919年，它的宗旨在于反对自然主义，主张艺术不为功利，在艺术中排斥一切不属于“艺术”的东西，并竭力反对艺术的商品

化。不久，有一批诗人渐渐聚集在《艺术之页》和格奥尔格的周围，文学史上称为“格奥尔格派”，在这派人中有里尔克、海泽勒和文学评论家贡多尔夫，青年时代的霍夫曼斯塔尔也曾一度与他们接近。这些人或长时期地或短暂地围在格奥尔格周围，或多或少地受到格奥尔格的影响。这期间，格奥尔格翻译了波德莱尔的《恶之花》和马拉美、兰波、罗赛蒂、魏尔仑等人的作品，以扩大象征主义在德国的影响。格奥尔格还翻译过莎士比亚的十四行诗和但丁《神曲》中的一部分，这也是他在文学上的一大功绩。在哲学上，格奥尔格深受尼采的超人哲学的影响，认为只有“超人”才能把这个世界从颓废、文化危机、价值败坏中拯救出来。尼采继承了叔本华的唯意志论，但他把叔本华的带有一定被动色彩的“生存意志”发展成带强烈主动色彩的“权力意志”。尼采认为，“权力意志”是生命的最高目标。“权力意志”实质上就是占有的意志，支配他人的意志。尼采的“超人”哲学给某些自命不凡、视自己为超乎常人的强者和非同凡俗的智者的象征主义者以深刻的影响，激起了他们的共鸣。格奥尔格在尼采的虚无主义和“超人”哲学中找到了自己。像尼采一样，他也看不起这个世界和凡人，把沉浸在象牙之塔的艺术和“自我”之中，与这个世界“决裂”看作第一任务，这有他不满现实的一面。但他孤芳自赏，自命“超人”，脱离现实，把他从事的艺术当作“宗教”一样进行自我崇拜，这显然又有荒谬的一面。格奥尔格说过，他只为极少数懂得艺术的人写作，只为能猜透他的诗歌含义的人写作。正是他作品中的“超人”思想，例如他的代表诗篇《追随者》(Der Jünger)，使得一些纳粹分子也崇拜格奥尔格，在这些崇拜者之中有第三帝国的宣传部长戈培尔。1933年纳粹党对格奥尔格的诗作了符合法西斯意图的解释，这使格奥尔格十分愤慨，便离开了德国，前往瑞士，同年逝世于洛迦诺附近的米努西奥。正因为纳粹分子对格奥尔格的推崇，使格奥尔格成了有争议的作家。格奥尔

格对世界的蔑视和与社会的决裂也表现在对传统的否定上，比如他的作品中一反德语的传统，名词从不大写，也从不用逗号，而是自己发明一个右上角的句点来代替逗号。他的为艺术而艺术的文艺观使他非常讲究格律，注重辞藻和形式。格奥尔格的诗集有《生命之毯》(Der Teppich des Lebens, 1900) 和《第七个戒指》(Der siebente Ring, 1907)等。

里尔克(Rainer Maria Rilke, 1875～1926)是本世纪上半叶最有影响的德语诗人，也是在海涅之后最有世界声望的德语诗人。里尔格出生于布拉格，父亲原系奥地利军官。早年的里尔克也继承父亲衣钵，进入陆军军官学校，但他忍受不了兵营生活，不久便去大学学习。他的富有的叔父给了他生活上的保证，使他可以献身于诗歌。1894年里尔克开始写诗。他一生曾两次去俄国旅行，并在和他友好的女作家鲁·安德烈亚斯·萨洛美的陪同下拜访过托尔斯泰。俄罗斯辽阔的平原，特别是俄国农民的纯朴虔诚给他留下了深刻的印象。他把俄罗斯看作他的第二故乡，里尔克努力学习俄语，翻译俄国文学(如《伊戈尔王子出征记》)，并在托尔斯泰的精神影响下写成了散文体的宗教传奇作品《亲爱的上帝的故事》(Geschichte vom lieben Gott)。1905年后，他把目光转向西方，在巴黎认识了他所敬仰的著名雕塑家罗丹，并一度担任他的私人秘书，在创作思想上受了他很大的影响。后来他曾到北非和西班牙游历。第一次世界大战后，里尔克更埋头宗教，卜居瑞士，过着完全与世隔绝的生活。里尔克的主要作品早期有诗集《祈祷书》(Das Stunden buch, 1905)，《图象集》(Das Buch der Bilder, 1902)，晚期有诗集《杜伊诺哀歌》(Die Duinesner Elegien, 1923)。还有著名的长篇日记体小说《马尔特·劳里茨·布里格记事》(Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 1910)。使他一举成名的则是他一个晚上写成的浪漫曲《旗手克里斯多夫·里尔克的爱和死亡之歌》(Die Weise von Liebe und Tod des Cor-

nets Christoph Rilke, 1906)，它叙述并颂扬土耳其战争时一位青年奥地利军官之死。此诗在两次世界大战中对青年都产生过影响，虽然很出名，但里尔克自己并不欣赏。

里尔克反对印象主义的主张，即诗歌要写直接印象，他说他的诗要传达的是人的主观的世界。他要表现一个内在的"我"，这使他不可避免地堕入沉思冥想之中。里尔克认为自己找到了通向精神世界的路，实际上他是在走向神秘主义，其结果是他的思想始终围绕着人的死，他的作品充满了宗教意识，例如他早期的诗集《祈祷书》便有明显的宗教神秘色彩，这部诗集在内容上是对上帝的颂歌，因此，善男信女和修士们都把这本诗集当作《圣经》之外的补充读物。这部诗集分三个部分，即僧侣生活、朝拜圣地以及贫困和死亡。里尔克主张自我苦行和抛弃信念，认为只有信神才能摆脱寂寞和内心的不宁。后来他在罗丹的影响下，诗风有了改变，具体地说来，内容上较少抽象思考了，形式上也不再过分拘泥于文字的音乐性，而转向于具体、明确和形象性。脍炙人口的短诗《豹》(Der Panther)便是在罗丹影响下写成的代表作：

Sein Blick ist von Vorübergehn der Stäbe	它的目光被那走不完的铁栏
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.	缠得这么疲倦，什么也不能收留。
Ihm ist, als ob tausend Stäbe gäbe	它感到，仿佛有千条铁栏
und hinter tausend Stäben keine Welt.	千条铁栏的后面并没有宇宙。

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,	强韧的脚步迈着柔软的步子
der sich im allerkleinsten Kreise	这步子在极小的圈子中旋转，

dreht,	
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,	有如力之舞围绕着一个中心，
in der betäubt ein groβer Wille steht.	在中心，一个伟大的意志昏眩。
Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille	只有时眼帘无声地撩起——
sich lautlos auf—. Dann geht ein Bild herein,	于是一幅图象进入，
geht durch der Glieder angespannte Stille—	通过四肢紧张的静寂——
und hört im Herzen auf zu sein.	在心里又趋消失。

这首诗是作者对笼中豹长期观察的结果。里尔克表面上写豹的外在形象，实则是在努力体验豹的内在心理。人们常看见铁笼中的猛兽在铁栅后面无休止地踱步，却很少产生联想，可是里尔克从豹联想到人，从而深入地挖掘了内心中的自我——展现了一个很深的主观世界。对这首诗的解释可能多种多样，但是它无疑表现了坚强的人在环境逼迫下，由于长期的禁锢，原来所具有的意志麻痹了，创造性窒息了，人已经变得麻木不仁！这头豹实际上已成为一具活尸！这个铁笼子可以理解为“环境”，或许也可以理解为“金钱”。作者当然要用这首诗表现一个思想，可是他表达的思想却是通过读者的知觉和豹的知觉，即用具体的知觉来表达抽象的思想，也就是所谓“思想知觉化”和“把思想还原为知觉”。这样的“还原”不仅要求诗的表现力，还要求读者有极高的鉴赏力和想象力。

晚年的里尔克在写《杜伊诺哀歌》和《献给奥尔甫斯的十四行诗》(Sonette an Orpheus, 1923)时，神秘主义又趋严重，作

品又侧重于抒发单纯的内心世界，较少诗的形象。晚期的里尔克思想很保守，主张人与环境的矛盾只能用人与环境的妥协来解决，因此他在后期诗歌中歌颂一切，甚至歌颂死亡。

《布里格记事》一般被称为小说，但它已经完全不是18、19世纪传统形式的小说。由于它注重主观感受的抒发，并无中心戏剧性的故事作为情节主干，所以一些文学史家称它是德语文学中第一部现代派小说。全书由69个片断组成，日记体形式，日记的作者是丹麦贵族的后裔，一个28岁的名叫布里格的大学生。布里格父母早亡，他是他们家族中的最后一个子孙，可是他既无财产又无故乡，感到前途渺茫，如今流落到了巴黎的拉丁区——大学生居住区。布里格（在很大程度上是作者自己）是一个多愁善感的青年，巴黎这个世界大都会的可憎和人情淡薄使他感到颤栗。他想成为诗人，希望接触美好的事物，希望有一所郊外别墅，以便在那里静悄悄地写作，这一切自然只是梦幻而已。布里格深感现实和理想之间的矛盾，他被这种思想冲突折磨得生了病，他在艰难的生活面前感到生存的恐惧。在生活的失望面前，他只能用对往日的美好回忆来安慰自己，排遣眼前的一切。他回忆了自己的童年，母亲的早逝，外祖父的田庄和城堡……可是一切美好的回忆都不能使他摆脱目前所处的物质和精神困境。父亲临死的神态又使布里格对死产生了强烈的恐惧，并产生了神秘的感觉。布里格后来从巴黎回到家乡，在家乡做了一个牧人，工作虽苦，但内心感到满足。整部小说的主要部分由布里格的回忆组成，小说已打破了诗、散文和小说的界限。里尔克说，他不愿意写一部传统意义的讲故事的小说。《布里格记事》写了作者痛苦地感觉到个人和社会之间的不和谐，作者表达这一思想并不通过某一则故事，而是通过描写一系列的回忆、反省和感想。里尔克多次在巴黎逗留，他怀着震惊的心情目睹了大都会的可怕现象，从而产生了对生存的恐惧。在这部小说中，“城市”成了非人道化的象征，成了“恶”

的集中表现。小说揭开了资本主义社会华丽的外表，对资本主义的异化现象作了一定程度的揭露，但同时又表现出作者对这种现象的不安和束手无策。

里尔克像格奥尔格一样，也是出色的翻译家。1910年以后他和纪德交往甚深，两人互译对方的作品。里尔克最钦佩法国诗人瓦莱里，翻译了他的诗作，并与他结下深厚的友谊。

里尔克还是一个勤奋的书信家。里尔克的著作虽然表现出僧侣般的寂寞心情，可是在实际生活中里尔克却是一个乐于助人的热心人，非常善于体贴别人，关心别人的遭遇。他与同时代的有名或无名的人的书信往来，是研究里尔克思想的不可缺少的资料。

里尔克对当时以及30年代的诗人有很大影响，不少人自觉地模仿他，按他的诗风写作。但他在《布里格记事》之后写的诗很少为人熟悉，因为他生前没有发表，直到50年代才出版了他的《1916～1926年的诗》(Gedichte 1916 bis 1926)。今天在西方研究里尔克著作的人非常多，他的诗集发行量与销售量都非常大。归纳起来说，里尔克的诗有颓废、神秘、宗教情绪、厌于生活的消极的一面，也有批判资本主义、不满资本主义现实的积极的一面。

霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal, 1874～1929)是奥地利著名戏剧家，他和施尼茨勒有类似之处，并且更有诗意。霍夫曼斯塔尔是德语文学中少有的天才人物之一，人们称他是文学上的神童。18岁时便因他的诗和剧本扬名国内外，并受到比他大12岁的施尼茨勒的赏识。他的创作主要是戏剧、歌剧脚本和诗歌。霍夫曼斯塔尔的父亲是奥地利一家银行的经理，母亲是意大利人，霍夫曼斯塔尔一生大部分时间在维也纳度过，在大学里他先学法律，后改习法国文学，一度是文学杂志《明天》的出版者。霍夫曼斯塔尔和著名导演麦克司·莱茵哈德、作曲家施特劳斯一起创立了萨尔茨堡音乐戏剧节。这一戏

剧节自1920年建立后，几乎每年都在萨尔茨堡举行，包括戏剧、歌剧和音乐会，如今已成为欧洲重要的艺术节之一。

霍夫曼斯塔尔在创作上先后受法国象征主义和比利时象征主义戏剧家梅特林克的影响很深，他的作品在思想上有浓烈的世纪末感伤和听天由命的情绪。人所不能摆脱的死亡常是他的戏剧的题材。

他的早期戏剧作品有独幕剧《傻子与死神》(Der Tor und der Tod, 1900)和《提香之死》(Der Tod des Tizian, 1901)，成熟时期的戏剧代表作有广为流传的《耶德曼》(Jedermann, 1911)，《胆怯的人》(Der Schwierige, 1921)，《正派的人》(Der Unbestechliche, 1923)和《囚塔》(DerTurm,1925)。1904年，他写的《埃勒克特拉》(Elektra)由施特劳斯谱成歌剧，自此之后，霍夫曼斯塔尔和施特劳斯多次亲密合作。施特劳斯的许多著名歌剧都是由霍夫曼斯塔尔提供脚本的，其中1911年合作的《玫瑰骑士》(Der Rosenkavalier)已成为现代音乐喜剧的名作。两人合作的其他著名歌剧还有《纳克索斯岛上的阿里阿特纳》(Ariadne auf Naxos, 1912)，《没有影子的女人》(Die Frau ohne Schatten, 1916)，《埃及的海伦》(Die ägyptische Helena, 1928)和《阿拉贝拉》(Arabella, 1933)。

霍夫曼斯塔尔18岁完成的《傻子与死神》不仅体现出青年诗人不同凡响的语言技巧，还反映了一个世纪末的青年人对人生的深刻思考。这是一出象征色彩浓厚的寓意剧，它的内容像中世纪的宗教神秘剧：贵族青年克劳迪阿只知个人享乐，一向视人生为儿戏。一天，死神终于来向他勾魂。死神对克劳迪阿说，他过去的一生纯系虚度，为了具体地教育他，死神从阴间招来三个亡灵，说明克劳迪阿一生没有认识生活的价值。第一个亡灵是他的母亲，她为儿子操碎了心，可是儿子竟毫不体察母亲的自我牺牲；第二个亡灵是他的女友，当她伤心地离开世界时，他还一点也不明白她对他的爱情；第三个亡灵是他的朋

友，他身处逆境，克劳迪阿却见死不救，无动于衷，致使他的朋友丧生。克劳迪阿这才明白他忽视了人生中最宝贵的三样东西：友谊、母爱和爱情。他回想过去的日子感到如同梦幻一样，屈从于匆匆的物质诱惑，并没有过上有价值的生活，他决心弥补已失去的一切。但是死神说，现在为时已晚，他必须离开这个世界了。在这一剧本中，死神并不是一个形容枯槁的骷髅，却像希腊神话中的美少年。剧本最后一部分无异是对死神的一曲颂歌。这个作品试图说明人应该怎样度过一生。作者认为精神世界和精神生活高于物质生活和物质享受。但是人却往往满足于动物性的物质生活，忘却了更有价值的东西——友谊、母爱和爱情。剧本对作者所处的现实和一般人的为人处世做了否定。可是作者认为这样的现象无法改变，因为人只有临死前才会清醒。作者认为人的一生一直在黑暗中摸索，而不知生活的真谛，等到人理解生活时，往往是垂垂暮年，这种见解自然含有浓厚的世界末悲哀。《傻子和死神》是霍夫曼斯塔尔代表作《耶德曼》的前奏，这两个剧本有类似的情节和主题。《耶德曼》的副标题是——一个富翁死亡的戏剧，据中世纪英国宗教剧《每个人》新编。

《耶德曼》在德语中意思是“每个人”。在本剧中人物都无真实姓名，只有身份，甚至只是概念的拟人化，如“信念”，“好事”等，因此“耶德曼”实指世上“每个人”。剧本取材于中世纪英国的宗教道德剧和汉斯·萨克斯的短剧《濒死富翁的喜剧》。《耶德曼》的剧情是这样的：富翁耶德曼在人间的所作所为很使上帝气愤，于是上帝便命他的权力最大的使者——死神前往人间捉拿耶德曼到神的审判台前来归案。当上帝作出这一决定时，人间的耶德曼正准备好一大袋金币，要与他的好伙伴一起去参观他马上要买的一块地皮。耶德曼打算在这块地皮上为他的女相好建造一座逍遥宫。当他们正要上路时，来了一个穷邻居求耶德曼施舍，耶德曼略予布施便把他打发走了。

半路上，他们又遇到了一个因欠债无法偿还而被耶德曼命令押送到塔楼去囚禁的人。耶德曼毫无恻隐之心，仍坚持要按他的命令执行。不久，夜幕降临，耶德曼为他的相好和酒肉朋友举行宴会，席间他们狂欢痛饮，可是突然耶德曼语无伦次起来，他神情恍惚，只听见钟声，只听见有人在唤他的名字。就在这一瞬间他的凳子后面出现了死神。死神一掌打在他的心窝上，命令他立即去上帝处归案。人们顿时纷纷逃散，就是刚刚还发誓与他永不分离的女相好也逃得无影无踪。耶德曼请求死神再宽延他一段时辰，以便找一个陪他同去的伙伴，可是谁也不愿意陪他同往坟墓之路。虽然耶德曼即将随死神去上帝处归案，但是他在这最后的一段路上仍然念念不忘行使金钱的权力。当他打开钱箱时，金钱从箱中向他扑来，并且嘲弄他说：不是耶德曼赚得了钱，而是钱掌握了耶德曼，金钱才是耶德曼的主人，尽管耶德曼要死了，金钱却仍将存在于世上，金钱永远是“主人”的主人。孤寂中的耶德曼这时突然听见有很轻的声音向他耳边送来，原来他过去做过很少几件好事，这是“好事”的声音，这声音将在审判日出庭为他作证。天将黎明，耶德曼看见母亲前去早祷，触景生情，深感人生重要的是要有“信仰”。于是他由“信仰”和“好事”陪同向坟墓走去。魔鬼要捉拿耶德曼的灵魂，但“信仰”坚定地拒绝，最后耶德曼以他的死求得了上帝的宽恕。

这个剧本完全是拟人化的象征剧，它建筑在中世纪劝人为善的道德剧基础之上，却赋有新的内容。《耶德曼》并不在宣扬宗教，而是揭露了资本主义社会里的异化现象：人创造了金钱，最后却成了金钱的奴隶，并为它做了许多违背人性的事情。作者认为人应该有信仰，并且应该做好事，只有信仰和好事才能使人在临死前内心感到安宁。作者又认为世上的人天良并没有丧尽，比如耶德曼就曾做过一星半点好事，正是这些才使他最后灵魂得救。剧中耶德曼的得救主要依靠“信仰”．因

此“信仰”是灵魂得救的主要因素，不过作者由于世界观的局限，无法写明是什么信仰，人究竟应该信仰什么。

《耶德曼》对以后的表现主义戏剧有很大的影响，表现主义名导演莱茵哈德体会到这一剧本的魅力，1920年萨尔茨堡音乐戏剧节首次在当地的大教堂广场上演出，大获成功。此后这一剧本不仅由专业剧团，并且也由农村业余剧团经常上演。

《正派的人》和《胆怯的人》是两部反映第一次世界大战前后已失去往日光辉的奥地利贵族沙龙社会的喜剧。这两部喜剧的情节和喜剧性完全通过人物会话表达，因此又被称为“会话喜剧”。《正派的人》叙述1912年奥地利一个男爵家的老仆人推奥多尔，因不满男爵的已婚儿子雅洛米欺骗妻子与两个姑娘私通而向男爵夫人提出辞职。他向男爵夫人说，他可以暂时留在她家里，但要求放手让他去设法中止她儿子的不正当行为。最后推奥多尔通过计谋使那两个姑娘离开了这个家，维持了贵族社会表面上的尊严，推奥多尔自已也因此得到了道德上的满足。剧本有明显的道德教育的色彩。

《胆怯的人》被称为性格喜剧，叙述别尔伯爵和阿尔顿委尔伯爵的女儿海伦结婚的故事。别尔伯爵与海星根伯爵夫人有过暧昧关系，后来别尔发现海星根伯爵十分正直，并且对妻子有真诚的爱情，他受到感动，决计中断与她的关系。别尔的姐姐则十分害怕她宠爱的儿子斯泰尼落入海星根夫人的情网，关照弟弟留心她的儿子不要走入歧途，要他提醒斯泰尼对海星根夫人保持警惕，斯泰尼得知母亲的忧虑后，笑着对母亲说，他早已决定要娶阿尔顿委尔伯爵的女儿海伦了。可是这位乐观的侄子根本不知道舅舅别尔也已经倾心于海伦。只是别尔虽然富于情感，但过于胆怯、腼腆，因此在阿尔顿委尔伯爵家的晚会上不敢向海伦倾吐心曲，并且他还深信，语言是没有力量的，人只要张开嘴，就不可避免地迷乱起来。晚会上，他在与海伦的谈话中描绘了理想的婚姻和夫妇的关系。别尔不知正是这次

谈话使他已赢得了姑娘的心。这一剧本有助于了解第一次大战后奥地利的贵族社会和贵族心理。

《囚塔》是霍夫曼斯塔尔的最后一个剧本，作者在剧中向大战失败的奥地利提出了一个问题：贵族社会已经没落，现在谁来整顿这个社会？

故事发生在17世纪的波兰王国，国王巴西利乌斯在儿子西吉斯蒙特出世时听信了神的预卜，说他的儿子将来长大要推翻他。为防止发生不测，国王便将儿子从小禁锢于囚塔，不让他与别人往来。但囚塔的看守长认为西吉斯蒙特是个温文尔雅、心地善良的青年，因此曾试图使国王和王子和解，以便温和的王子日后能建立温和的统治，但他的调解并未成功。国王残暴的统治终于激起了人民与贵族的反抗，国王被迫退位，民众拥戴西吉斯蒙特为王。在起义过程中，士兵出身的奥利维逐步夺得了权力，发展了自己的力量，人民虽然呼喊西吉斯蒙特万岁，兵权却已落入奥利维之手，西吉斯蒙特成了奥利维独霸权力的障碍，于是他便派人暗杀了王子，剧本以王子被害结束。这一剧本反映了1918年的革命推翻威廉帝国后，作者对欧洲前景的忧虑，剧中的国王代表不合民心的统治，而囚塔看守长希望王子建立温和的统治也未能实现，起义的结局是权力落到野心家手中。这一剧本反映了作者对1918年后的政治形势所抱的悲观主义看法。

除了上列各剧外，霍夫曼斯塔尔还是一个优秀的歌剧作家。三幕剧《玫瑰骑士》是诗人和著名歌剧作曲家施特劳斯合作的优秀的音乐喜剧。这部歌剧歌颂真诚的爱情，嘲笑了把婚姻当作手段来维护自己经济地位的没落贵族。故事发生在奥地利女皇玛丽亚·特雷西亚执政时代(18世纪中叶)。年轻貌美的奥克塔维昂是元帅夫人的情夫。元帅外出打猎，夫人便将奥克塔维昂留在自己卧房，不料大清早忽然有人求见，夫人无奈，只好叫奥克塔维昂躲藏起来，并化装成宅中的女侍玛丽昂德尔。

求见的人乃是夫人的堂弟奥克斯男爵。男爵一见美貌的“侍女”玛丽昂德尔后，不禁想入非非，歹心油然而生，谈话间不断对“她”眉来眼去，动手动脚。男爵对元帅夫人说，他要向索非求婚——索非是新近发财致富并且刚封为贵族的法尼那尔的女儿。按传统习俗，未婚夫第一次正式到女家去求婚前，得派一名彬彬有礼的绅士先去女家送一束银质玫瑰花，男爵希望夫人能推荐一个人做这样的绅士。夫人即出示奥克塔维昂的画像，把他推荐给男爵。男爵见了画像，惊奇地发现奥克塔维昂和侍女玛丽昂德尔很像。不久，男爵告退，奥克塔维昂又脱去女装。元帅夫人告诉奥克塔维昂，她已推荐他去索菲家为男爵献玫瑰花求婚。第二幕开场时，法尼那尔和女儿正在大厅等待玫瑰骑士。玫瑰骑士以奥克斯男爵的名义把玫瑰花送到索非手中时，双方竟一见钟情。接着男爵抵达，但男爵从心底里瞧不起刚发家的新封贵族法尼那尔。粗鲁的男爵也使索非十分讨厌，她向玫瑰骑士求助。奥克塔维昂说，男爵无非是看中了她家的陪嫁，以此来挽救他经济上的困境。这话传到男爵的耳中，便引起了男爵和奥克塔维昂的决斗，奥克塔维昂轻伤了男爵的手臂。当男爵躺在沙发上治伤时，他的随从交给他一封玛丽昂德尔写给他的信，男爵读到玛丽昂德尔请他次日去约定的地点幽会时，立即又心花怒放起来。

第三幕写奥克塔维昂在一家客店里已布置好一切，他决心狠狠地捉弄一下男爵，他又化装成了玛丽昂德尔，在客店等候男爵前来幽会。当男爵给“她”一吻时，他又惊奇地发现，这女子和玫瑰骑士何其相似！男爵还发现似乎有人躲藏在房间角落里，于是便去唤警察。玛丽亚·特雷西亚时代专管风化的警察以严格闻名，因此警察来到后先盘问两人的关系，男爵称自己是她的未婚夫，而她是法尼那尔小姐。这时早已悄悄躲在旅店里的法尼那尔父女突然出现在他面前，法尼那尔看见未来的女婿如此品德败坏，便气愤地解除婚约。这时奥克塔维昂又脱

去女装，露出真面目，男爵在众目睽睽之下不得不狼狈地离开。于是索菲和奥克塔维昂幸福地拥抱在一起。剧中奥克塔维昂的角色规定由女中音扮演，犹如《费加罗的婚礼》中书童一角由女高音扮演一样。

《玫瑰骑士》以其风趣的情节和幽默的对话，迄今一直是欧洲各歌剧院的保留节目。

霍夫曼斯塔尔除写戏剧和歌剧外，还是著名的诗人，他的诗形式朴素，富有音乐性。他的代表作《早春》(Vorfrühling, 1892)对生活抱肯定和赞美的态度，以微风吹拂万物来表达大地可爱的早春景象。

霍夫曼斯塔尔的创作表明他有着世纪交作家常有的特色，即世纪末的悲哀，对资本主义社会异化现象的厌恶，在现实面前听天由命的情绪，但是霍夫曼斯塔尔在新旧交替时代仍不断地追求信仰。从下面他16岁时写的几行诗就可以看到他的语言表达力，以及他对现实的厌恶和对未来的憧憬：

Zum Traume sage ich:	我对梦境说：
"Bleib, bei mir, sei wahr!"	"请在我身边停留，但愿这是真的！"
Und zu der Wirklichkeit:	我对现实说：
"Sei Traum, entweiche!"	"但愿这是梦，快快离开！"

他愿梦是一个真的现实，又希望这丑的现实是一个梦！

女小说家胡赫(Ricarda Huch, 1864～1947)出生于不伦瑞克的一个商人家庭，曾在瑞士学习历史、哲学和语文学。1891年她获得哲学博士学位，是德国最早的女博士之一。1897年在苏黎世市图书馆工作，后返回不来梅当女教师。她的第一个丈夫是意大利的牙科医生，离婚后便与她的堂兄结婚，三年后又

离婚。1933年，她为抗议希特勒的法西斯文化政策，退出普鲁士艺术科学院。第三帝国时期她在国内，一直秘密地支持、同情反法西斯抵抗运动。1947年她临死前，还在计划出版一部有关反法西斯抵抗运动的书《无声的起义》(Der lautlose Aufstand)，这本未完成的著作到1953年才由魏森堡完成。

胡赫博学多才，生前即享有盛誉，留下的文学遗产也十分丰富。她的早期小说描写世纪之交资产阶级家庭的衰落，如《小鲁道夫·乌尔斯劳的回忆》(Erinnerungen von Ludolf Urslau dem Jüngeren, 1892)；描写个人与社会的冲突，如《米歇尔·温格尔》(Michael Unger, 1903)；描写劳动者的苦难生活，如《凯旋巷的故事》(Aus der Triumphgasse,1902)，她的早期作品不乏现实主义因素。

胡赫创作的第二阶段转向历史和历史小说，这些历史小说不仅证实胡赫掌握了丰富的史料，还表现了诗人的观察力。她的长篇历史小说主要叙述意大利人民为意大利统一所作的斗争，代表作《保卫罗马》(Die Verteidigung Roms, 1906)和《为罗马而战》(Der Kampf um Rom, 1907)写的都是有关加里波第的故事。胡赫的历史著作有三卷本《在德国的大战》(Der große Krieg in Deutschland, 1912～1914)，叙述的是17世纪在德国领土上进行的欧洲大战——三十年战争。此外还有描写德国历史进程的《德意志民族的神圣罗马帝国》(Heiliges Römisches Reich deutscher Nation, 1934)

胡赫还著有两本评论浪漫主义流派的文学论著：《浪漫派的兴盛时期》(Blütezeit der Romantik, 1899)和《浪漫派的兴盛和衰落》(Ausbreitung und Verfall der Romantik, 1902)。在这两本著作中，胡赫以诗人的笔触，既写了这一时期浪漫主义的伟大，也写了它的局限。

在胡赫创作的最后时期，她又转向哲学和宗教著作，如《路德的信念》(Luthers Glaube,1916)和《圣经的意义》(Der Sinn

der Heiligen Schrift, 1919)等。

小说《小鲁道夫·乌尔斯劳的回忆》是以小鲁道夫第一人称的口吻叙述他的家庭父子两代的历史。在叙述中，小鲁道夫的口吻与其说是这个家庭的一员，还不如说是一个旁观者更为恰当。这部小说比托马斯·曼的《布登勃洛克一家，一个家庭的没落》早九年出版，它描写的也是北部一海滨城市某商业资本家家族的衰落。小说的中心情节是描写小鲁道夫的表兄和小鲁道夫的妹妹恋爱的故事。鲁道夫的表兄艾差特与瑞士女教师鲁琪勒结婚已多年，后来艾差特爱上了鲁道夫的妹妹伽莱德，但鲁琪勒为了孩子而不同意离婚。老鲁道夫也为这样的恋爱纠纷而烦恼，加上年老力衰和世纪末商务日益不景气，艾差特和他父亲哈勒又无法挽救乌尔斯劳商号的破产，这一切逼使老鲁道夫最终自杀。不久，艾差特父子也陷入了经济困境，原来老艾差特是个有名望的医生，他们父子曾在经济上支持一位挪威工程师有关新式自来水管的安装设计，不料在此之后城市里便流行霍乱，大家认为艾差特父子应对此负责，不久鲁琪勒也成了霍乱的牺牲者。艾差特和伽莱德似乎可以因鲁琪勒之死而如愿以偿了。可是在鲁琪勒的葬礼上，鲁琪勒的兄弟加斯帕特也爱上了伽莱德，伽莱德虽然钟情于他，却又不能克制对艾差特的爱，在这种爱情的痛苦烦恼中她无法解脱，后来以跳窗自杀来摆脱烦恼。她的自杀使乌尔斯劳家族断了后裔，因为对生活和竞争的恐惧已使意志薄弱、渴望宁静的小鲁道夫逃避到瑞士的一座修道院去做了修士。乌尔斯劳家族的衰落不仅体现在老一代商业资本家与暴发户、投机家商业竞争中的无能上，还体现在他们的精神状态上：他们沉湎在爱情纠葛中而不能自拔。小鲁道夫的逃避尘世，说明老一代资产阶级家庭的没落已被它的成员看得一清二楚了。

胡赫1903年发表了《生活是一个短促的梦》(Vita sonnian breve)，到1913年再版时更名为《米歇尔·温格尔》。作者在这

部小说中探讨的是：资本主义进入帝国主义时期，如何才能解决有创造力的个人与社会日益严重的对立问题。

米歇尔是某大商人的长子，他每天早上去父亲的商行，他干练、聪明，毫无疑问，他将成为父亲的接班人。当他每晚回家时，美丽的妻子和可爱的儿子均在家里等着他。米歇尔前程稳定，生活富足。可是30岁时，米歇尔却为自己提出了一个问题：难道这便是生活？一段时期来，他与妻子在感情上颇为疏远，妻子为了解闷，为了避免生活的单调，便邀请女友——画家罗色到家中小住几周。于是，在米歇尔下意识中对生活的不满足，便由他对罗色的爱情来填补了。米歇尔对罗色的爱激烈地改变了他的生活，这种爱情使他对美的生活的渴望得到满足，而这种满足却又违背传统观念。米歇尔不满足于毫无生气的家庭生活，便决心出走，离家去苏黎世学习医学。在苏黎世他仍然与罗色保持着联系。米歇尔在学习上充分显露才华，发挥了潜在能力，他与罗色的关系也渐渐为舆论所承认，米歇尔感到了对生活的真正满足。可是，他与家庭的破裂也因此日益严重。米歇尔的妻子竭尽全力要夺回自己的丈夫，她试图用儿子对米歇尔进行道德上的说服。内心的冲突折磨着米歇尔，他本想与罗色远走高飞，到南美洲的一所科学机构去，到异乡去开始新生活，但是米歇尔又舍不得自己的儿子。在个人与传统、个人与社会的冲突中，米歇尔最后与环境妥协，离开了罗色，回到他在德国北部的商人家庭，他把与罗色的爱情称作一场“短暂的梦境”。对社会和对家庭的责任心驱散了他的浪漫主义梦境，逝去的往日留给他的只是感伤的怀恋。不久，米歇尔在父亲死后继承了家业，他的干练使商号免遭破产，并且日益兴隆。书末，米歇尔感慨地说，他已享受到世上最美好的东西，只有懂得节制并在关键时刻懂得舍弃的人才有价值。米歇尔说的舍弃并非为了生活的满足，而只是说明：20世纪初，在资本主义条件下，个人和社会的和谐还仅仅是一个乌托邦，个人只

能服从传统，服从社会，否则便只能是梦境。

胡赫出身商业资本家家庭，她要写的个人与环境的冲突，还只限于资产阶级中一些想施展自己的才华而不愿过庸俗生活的人与环境的冲突，胡赫并没有认识到被压迫阶级与社会的冲突(阶级矛盾)才是当时社会的主要冲突。

她的《凯旋巷的故事》已经注意到了本世纪初劳动人民的苦难生活。青年商人拜尔瓦齐在意大利北部小城的里雅斯特老城区的凯旋巷有一幢出租楼房，在这条巷里住着当地最贫困的居民。拜尔瓦齐已多年没有来收房租了，当他为了收租接触到这些贫民时，他对他们的灾难生活深感震惊，同时也充满了同情，并为他们千方百计战胜贫困所表现出来的顽强意志所感动。拜尔瓦齐既讨厌凯旋巷却又被它所吸引，因此两年之中他多次来凯旋巷与租户聊天，两年的接触使他发现了另一个世界，于是他记下了他的巷中见闻。

租户法法拉多年前就被丈夫抛弃，可是她以顽强的意志拉扯大了七个孩子。佳朗塔和托尔夸多是本地牧师从小收养的一对姐弟，佳朗塔为了生活沦落为娼，弟弟则过着窃盗生活。法法拉的大儿子伽美洛已经和佳朗塔热恋，期待着他们的孩子出世，他们决心为下一代有好一点的命运而奋斗。不幸的是伽美洛因与托尔夸多发生口角，在殴斗中失手打死了托尔夸多，佳朗塔由于爱伽美洛而原谅了他的过失，并答应等他出狱后与他结婚。

法法拉的美丽女儿维托丽亚的命运也很凄凉，她违反了母亲的意愿而与一个有虐待狂的恶棍巴斯夸拉结了婚，不久她的心灵和身体都被他毁了，巴斯夸拉还杀死了维托丽亚与他所生的孩子。

法法拉的小儿子里卡多斯是个残废人，长年卧病在床，更体验到这个贫民窟的苦难，可是他始终保持着一颗纯正的心。他自知不久于人世，但他不怕一切人间折磨，坚强地忍受着命

运对他的压力，小说以里卡多斯的死结束，这一形象体现了凯旋巷中生的凯旋和意志的凯旋。

法法拉在经历这些不幸之后，最后决定带住朗塔离开凯旋巷，搬到离关押伽美洛的某小岛不远的地方，以便在心理上感到与儿子亲近。自从法法拉搬家以后，房东也不再去凯旋巷了。小说的结构以拜尔瓦齐记录法法拉叙述自己的经历为主线。这部小说描写了资本主义社会中最底层人民的生活，强烈的控诉贯串全书。在思想深度上它虽不能和高尔基的《底层》相比，但在表现资本主义社会大墙后面的另一个世界方面，这部小说仍有一定的认识意义，它无疑是胡赫最富人民性的作品。胡赫的特点是：在描绘这一切人间苦难时，并无悲观厌世的情绪。

瓦塞尔曼（Jakob Wassermann, 1873～1934）是本世纪20至30年代最受读者欢迎的德国作家之一，他出生于犹太人家庭，由于他的著作主张人间正义，反对“心灵的惰性”而为法西斯所禁。瓦塞尔曼是长篇小说家，主要长篇有《青恩道夫的犹太人》(Die Juden von Zirndorf, 1897)，《卡斯巴尔·豪塞尔或心灵的惰性》(Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens 1909)，《克利斯蒂安·瓦恩沙弗》(Christian Wahnschaffe, 1919)和《莫里梯乌斯案件》(Der Fall Mauritius, 1928)等。

《克利斯蒂安·瓦恩沙弗》是他的代表作。这部两卷本的长篇企图回答本世纪初动荡年代人们提出的人生意义和价值何在的问题。小说完成于1919年大战结束之后，当时人们普遍在寻求世界的新出路。主人公克利斯蒂安原是个百万富翁的儿子，可是他后来受到德国社会革命党的思想影响，决心摆脱行尸走肉的享受生活，放弃一切财产，拯救自己堕落的灵魂，最后变成了一个隐姓埋名为最贫困的底层人民服务的人。作者把克利斯蒂安加以理想化，使得作品缺少令人信服的现实主义依据，但作者在时代精神危机的情况下提出什么是应该肯定的人生，

什么是应该否定的人生，这无疑具有进步意义。

克利斯蒂安的父亲阿尔贝莱希特·瓦恩沙弗是第一次世界大战前德国的大工业资本家，他对23岁的儿子成天不务正业、花天酒地与一帮二流子胡混的生活深为忧虑，近日他的儿子又认识了18岁的名舞星夏娃，就更加沉湎于纸醉金迷的生活了。可是正在这时，克利斯蒂安却遇到了从俄国流亡到德国来的社会革命党人贝克尔。贝克尔蹲过 7 年监狱，在西伯利亚流放过 5 年。贝克尔的经历以及他对俄国社会政治压迫和灾难的描述打开了克利斯蒂安至今不知道的人间另一世界，导致了他思想上急剧的变化，自此之后他开始关心社会了。一天，他父亲工厂的一个工人因为有社会主义思想而被工厂解雇，于是这位工人对他父亲进行暗杀，后以暗杀未遂罪被判了 7 年监禁。克利斯蒂安用巨款资助了这位工人的家庭。他开始对富人们精神空虚的享受生活表示厌倦了。克利斯蒂安变卖了财物，与他在汉堡相识并从恶势力下救出来的妓女卡伦一起搬到了柏林，决心不做父亲产业的继承人，而要寻找资本主义社会和生活结构的基本弊端，决心用具体的仁爱行动来消除对底层人民的凌辱。克利斯蒂安在柏林住进了一个最肮脏贫困的“棚户区”，并在大学注册，成为医学院的学生。

父亲得知儿子的这些行动后，十分着急，便运用一切手段使儿子重返家庭，但是禁治产、剥夺继承权等等都不能动摇儿子已下定的决心。卡伦自与克利斯蒂安结识后也认识到世界上还有美好的东西存在，因此对克利斯蒂安充满感激之情。克利斯蒂安在贫民窟甚至用感化方法侦破了谋杀邻居15岁女儿的凶手。他过去认识的舞星夏娃后来成了俄国大公爵的情妇，过着穷奢极侈的生活，可是接二连三的革命运动——彼得堡流血的星期日，装甲舰“波将金”号的起义……使她在雅尔塔的别墅里无法安宁。革命的工农和水兵终于也出现在雅尔塔，冲进了她的别墅，夏娃被逼跳楼自杀。

克利斯蒂安的父亲赶到了柏林，最后一次试图与儿子和解，可是儿子表示决不再过当年的生活，他甚至放弃了姓名，离开家庭、亲友而远走他乡。后来有的人说在鲁尔区的矿坑里见过他，有的说他在伦敦东区，还有的说他曾出现在纽约的华人街，可是谁也不知道他究竟在哪里。

瓦塞尔曼和当时不少资产阶级人道主义作家一样，看到了资本主义最后阶段的道德堕落，努力寻找挽救社会的药方。作者在这部小说里显然把克利斯蒂安理想化了。与他对立的是夏娃，她虽享尽了人间的富贵荣华，但这是与人民对立的生活道路，一旦人民起来，她只能跳楼自杀。作者世界观的局限使他看不到工人阶级的使命，只能把对社会的改造寄托于像克利斯蒂安这样的有产者精神与道德的自我革新上，读者在克利斯蒂安身上隐约可见托尔斯泰笔下忏悔贵族的影子。

表现主义作为文学艺术流派应该说诞生于德国。像许多现代文艺流派一样，表现主义流派最初也是先出现于绘画界。在绘画界，一个流派的诞生往往是以志趣相同者共同开展览会和结社为标志。最早的表现主义社团是：1905～1906年一些青年画家受塞尚和凡高作品的影响在德累斯顿成立的“桥社”和1911年在慕尼黑成立的“蓝骑士”社。表现主义在德语文学史上大体存在于第一次世界大战前到20年代，即产生于资本主义危机阶段。表现主义是资本主义在大战后经济衰退时代的产物，1924年经济好转后，社会相对稳定，表现主义也随之衰退。《暴风雨》和《行动》这两份杂志对表现主义在德语文学上的形成和发展起了推动作用。表现主义文学最早的成就体现在诗歌方面，但最大的成就则在戏剧方面。德国的表现主义文学像任何文学运动一样，参加者大多是青年，他们在大战前后的危机阶段谋求社会的出路，企图用文艺拯救社会，他们往往自认是时代的革命者，否定社会、家庭、技术、文明、国家……反对一切官方，要求人回复成“真正的人”，要求人性复归。他们的

气质有如狂飙突进分子，主观上想号召人们觉醒起来反对资本主义罪恶，因此他们不满足于自然主义或印象主义，认为这两者不能反映生活，不能迅速号召人们觉醒，因此他们要求写本质，作品要有号召性，作家不应表现外在真实，而应表现内在真实，不是表现客观现实而是表现主观现实——人的内在灵魂，一个内在的我。表现主义作家重抽象、概括和思维而不重视具体细节和感情描写。所以表现主义是在反对印象主义中诞生的。表现主义者认为在他们所处的时代中，为了唤醒大众必须呐喊，必须刺激人们猛醒，这就造成了表现主义艺术上的特点：句子简短，节奏感强，试图用节奏引起联想。为了表现抽象本质，表现主义处理人物时往往无姓名，只加以类型化，“工人”、“资本家”、“儿子”、“父亲”……“儿子”往往代表革命者，“父亲”则代表保守者，“工人”、“资本家”则分别代表社会两大对立阶级。表现主义戏剧常用长篇内心独白来表现人物的思想，其中必有一个角色是作者思想的“传声筒”，他又往往代表正确思想。为了表现人物的激情和引起观众猛醒的效果，表现主义戏剧使对话像电报一样短促，甚至不连贯，人物与人物之间常常只是“思想交锋”，这造成标语口号式的套话和声嘶力竭的叫喊，后果是人物形象苍白，没有个性，常常只是抽象概念和观念的化身和象征（所以表现主义实则为象征主义的演变和发展）。表现主义戏剧为了达到表现内心和表现自我的目的，常用灯光、音响、面具……来加强语言的表达力，这是对传统戏剧的革新，因此表现主义戏剧使舞台更具有了表达能力。

表现主义提倡与社会传统决裂，甚至在文学的表现形式上也主张与传统手法决裂。他们喜欢不合常情的怪诞情节，叙述上则喜欢跳跃式，蒙太奇化。电影中的蒙太奇就是指跳跃式的镜头组合。它依靠视觉，观众在心理上能够接受。文学依靠的实际上是听觉器官，因此对适合于视觉的“跳跃”式叙述不易

接受。为了欣赏这样的作品和习惯这一形式，读者似乎必须由“听觉”联系到“视觉”。此外，表现主义喜欢运用内心独白，并避免描绘景物、人物所处的环境，这一切目的在于反对自然主义和印象主义。

表现主义不讲究作品外在形式美，反对作家钻入象牙之塔，反对“为艺术而艺术”，强调作品的思想内涵，这方面最突出的例子在绘画上是蒙克的《呐喊》，文学上则是卡夫卡的小说。

表现主义所表现的内容常具进步性：不满现实，要求改革，揭示资本主义社会的异化、精神危机、人的困郁、都市的罪恶、资产阶级的虚伪伦理、家长制统治、父子冲突，要求在资本主义压抑下人的“解放”和人的尊严等等。表现主义对战争、暴力和剥削表示抗议，并承认革命的必要性。他们的反战导致他们的和平主义，甚至导致“勿以暴力抗恶”。他们的作品难免有感伤甚至厌世色彩。

著名的表现主义诗人有：先驱者多伊布勒尔（Theodor Däubler,1876～1934）、拉斯克-许勒、奥地利诗人韦尔弗、特拉克尔、德国诗人海姆、贝恩和早期的贝希尔等。贝希尔后来脱离表现主义，加入了斯巴达克联盟，成为无产阶级革命作家。表现主义在德国可谓影响深广，声势浩大，当时不少作家都在它的影响下开始创作。

拉斯克-许勒（Else Lasker-Schüler, 1869～1945）是德国著名的表现主义女诗人。她出身于犹太银行家家庭，可是她并不仰仗家庭的财富，而是过着不稳定的清贫的作家生活。她与当时的许多表现主义诗人都有交往。1933年，由于她的犹太人出身，她亡命国外，最后在巴勒斯坦定居。1937年起，她在耶路撒冷过着贫病交迫的生活，并呈现精神不正常的症候，1945年逝世于该地。

拉斯克-许勒早年的诗已表现出对充满危机和混乱的环境

感到厌恶。1913年她写了《希伯来叙事诗》(Hebräische Balladen)，对世界的失望和祈求获得拯救并期望出现奇迹的幻想交织在一起。晚年的诗集《我的蓝色钢琴》(Mein blaues Klavier, 1943)描绘了一幅她的流亡生活的感人图画。她的抒情诗和爱情诗优美动听，因而被人誉为"以色列的黑天鹅，一位萨福"。贝恩称她是"德国最了不起的女诗人"。此外，拉斯克-许勒还是一位有才能的画家，她常为自己的书籍作插图。

拉斯克-许勒的诗语言表达力、形象性和象征性都很强，请读她的一首短诗《人世悲哀》(Weltschmerz)：

Ich, der brennende Wüstenwind,	我，燃烧着的沙漠里的风，
Erkaltete und nahm Gestalt an。	已经凝聚冷却，呈现出形象。
Wo ist die Sonne, die mich auflösen kann,	哪里是能把我融化的太阳，
Oder der Blitz, der mich zerschmettern kann!	哪里是能把我粉碎的闪电！
Blick nun, ein steinernes Sphinxhaupt,	石头的斯芬克斯的颜面
Zürnend zu allen Himmeln auf.	愤怒地仰望着上天。

对人世的失望和悲哀使诗人祈求自己被消灭和被粉碎。她以"燃烧着的沙漠里的风"自喻，既表达出诗人的焦虑，也表达了她的寂寞和渴念。

海姆(Georg Heym, 1887～1912)是第一次世界大战前的早期表现主义诗人，他在大学里学的是法律，自幼感到不为同学和家庭所理解。海姆1904年开始记的日记证明他很早曾有自杀的念头，25岁的海姆在滑冰时为救落水的朋友而淹死在湖中。他的诗的主题往往是绝望、听天由命和悲观厌世。他在

1911年写的《战争》(Der Krieg)一诗中已预见战争的不可避免。他对生活的厌倦具有时代内容，诗中有既不满现实又不知走向何方的追寻者的悲鸣。在《隆冬》(Mitte des Winters)一诗中，他这样写道：

Weglos ist jedes Leben. Und verworren	每种生活都没有出路，
Ein jedes Pfad. Und Keiner weiß das Ende,	每条小径都混乱迷糊，谁也不知尽头。
Und wer da suchet, daß er Einen fände,	有谁试图寻找一个人，
Der sieht ihn stumm und schüttelnd leere Hände.	他准看到这个人沉默不语，摇摇空空的双手。

这里不仅有寂寞、追寻，更主要的是厌倦和无助。

海姆的诗比较讲究韵律，在读他的《囚徒》(Die Gefangenen)时，人们很容易联想到里尔克的《豹》。海姆属于德国20世纪最重要的诗人之一，也是德国早期表现主义文学的主要代表之一。

奥地利诗人特拉克尔(Georg Trakl, 1887～1914)出生于萨尔茨堡一个商人的家庭，中学时代便在感情上倾心于自己的妹妹玛加丽特，这位妹妹也倾心于他，以致在特拉克尔逝世后三年，她也悲伤地自杀。中学毕业后，特拉克尔在一家药店当过学徒，接触到麻醉药物。1908年他在维也纳攻读药理学，获药理学硕士学位。1914年大战爆发时，他作为药剂师在东线入伍。有一次他一个人要照料90个病员，使他突然感到生活的绝望而企图举枪自杀，后被人夺下枪支，不久便被人送到精神病院医治，在那里他因服用过量可卡因而死亡，这究竟是自杀还是不小心过量服用造成的事故不得而知。特拉克尔1904年开始写诗，生前已出诗集，死后于1917年出版了他的全集。特拉克

尔一生短促，只活了27岁，他生前并没有像格奥尔格、霍夫曼斯塔尔、里尔克那样与上流社会交往，也没有像许多表现主义者那样加入大城市的文学社团，特拉克尔与所谓公众生活几乎一直保持着距离，因此他的诗除后期写大战的外，较少社会题材，大多数只抒写和表现个人在生活中的感受。除了写四时风景，如蒂罗尔山区或萨尔茨堡风光，借景写情外，他尤爱写死亡或没落。特拉克尔缺乏斗争的天性，对环境只有被动的忍让。他有一首诗名叫《密拉贝尔公园里的音乐》(Musik im Miralbell)，描写这个公园的四时景色：

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehen	喷泉在歌唱。云彩洁白温柔，
Im klaren Blau, die weiβen, zarten.	高悬在明澈的蓝天上。
Bedächtig stille Menschen gehn	沉静的人们从容漫步
Am Abend durch den alten Garten.	在傍晚古老的花园中。
Der Ahnen Marmor ist ergraut,	祖先的大理石像已经年代久远，
Ein Vogelzug streift in die Weite,	群鸟成行飞向远方，
Ein Faun mit Totenaugen schaut	树神用它并无生命的眼睛
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten……	注视着影子，它们正向暗处延伸……

全诗写了公园里他所见的喷泉、大理石像、行人……似乎各不相干，但组合在一起便成了一幅生动的画面，正如作曲家为各种乐器写下了各自的旋律，组合在一起便是一首美妙的交响曲一样。

韦尔弗(Franz Werfel, 1890～1945)是奥地利早期表现主义诗人，他也写小说和戏剧。1890年他生于布拉格富商之家，第一次世界大战时当过兵，战后作为诗人定居于维也纳，1919

年他与名作曲家马勒的遗孀结婚。1938年希特勒进兵维也纳后，他先后流亡法国、葡萄牙，后抵美国，1945年在美国逝世。他的诗充满对人的苦难的同情，渴望人类不分种族、国家、信仰而亲密团结的乌托邦能够实现。韦尔弗深信人是善良的，因此歌颂欢乐、善良和人，憧憬美好的未来，但他的歌颂与憧憬常使他的诗失之于造作，缺乏诗的形象。在一首《致读者》(An den Leser)中，他这样写道：

Mein einziger Wunsch ist, Dir, O, Mensch, verwandt zu sein.	我唯一的愿望是，和你，哦，人啊，亲近。
Oh, könnte es einmal geschehn,	哦，但愿有一天，
Daß wir uns, Brüder, in die Arme fallen.	我们，兄弟，彼此拥抱。

这样的诗行使人想起克洛卜施托克和惠特曼。

贝恩(Gottfried Benn, 1886～1956)是德国另一位重要的表现主义诗人。他的父亲是新教牧师。贝恩曾在马尔堡学习神学和哲学，1905～1912年在柏林学医，后在柏林行医。第一次世界大战期间贝恩在军中任军医，1917年又在柏林行医，1932年成为普鲁士艺术研究院院士。贝恩在思想意识上深受尼采虚无主义的影响，对人生、世界充满悲观情绪，认为一切都是虚无。1933年他表示支持纳粹政权，并认为纳粹党使德国得救。他在电台作题为《新的国家和知识分子》(Der neue Staat und die Intellektuellen)的广播演说，公开支持纳粹政权，一个月后又在电台作《给文学流亡者的答复》(Antwort an die literarischen Emigranten) 的广播演说，激烈反对流亡作家。贝恩的这些举动构成了他个人历史上可耻的一页。但他后来认识改变了，1935年开始采取消极避世态度，因此在纳粹日益暴露其法西斯本质后，他只能用沉默来表示反对，所以第二次世界大战

期间，纳粹政权曾长期不准他写作。大战结束后，他也长期沉默，直到40年代末期才重新开始创作活动。1950年他发表了自传体作品《双重生涯》(Doppelleben. Zwei Selbstdarstellungen)。这部书包括两个作品，即1934年发表的《一个唯理主义者的生活道路》(Lebensweg eines Intellektualisten)和1950年写的《双重生涯》，前者主要写他1933年前的生活，后者主要写他1933年到战后的生活。这部著作并非纯粹的自传作品，而是以自传形式阐述作者的艺术观点和哲学见解，为自己的早期表现主义作品辩护，探讨艺术与艺术创作者、创作的我与经验的我的冲突，探讨思想与行动、精神与实践、艺术与权力等的矛盾。在这部著作中贝恩强烈地认为，人都生活在双重生活之中，并承认自己过的也是双重生活。贝恩在第三帝国后期有了一定的觉醒，在一首题为《独白》(Monolog)的诗中，他把希特勒比喻为小丑，并抨击希特勒的政策全是谎言，使人民的生活每况愈下。

尽管贝恩在历史上有过不光彩的一页，但他的早期文学活动说明他是德国有影响的表现主义诗人。他在早年的诗中，把现代化的大都会描写成使人非人化的破坏性力量，城市使人成为物质享乐欲的奴隶，但他又同时把人写成软弱可怜的无价值的对象，这是虚无主义者贝恩对一切表示否定的必然结果。他的名诗《唯有两物》(Nur zwei Dinge)充分体现出他的虚无主义思想和人的无能的见解：

Durch so viel Formen geschritten	经过多少变化的形式
durch Ich und Wir und Du,	经过我、我们和你，
doch alles blieb erlitten	一切却使人痛苦
durch die ewige Frage: wozu?	由于一个永恒的问题：为了什么？
Das ist eine Kinderfrage.	这是一个幼稚的提问。
Dir wurde erst spät bewußt,	到后来你才明白，
es gibt nur eines: Ertrage	只有一件事：忍受

—ob Sinn, ob Sucht, ob Sage—	——不论是意义、欲望和神话——
dein fernbestimmtes, Du mußt.	你已经注定，你必须。
Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,	不论花开花谢，冬来春去，海潮起伏，
was alles erblühte, verblich,	不论已盛开和已消逝的，
es gibt nur zwei Dinge, die Leere	存在世上的唯有两物：空虚
und das gezeichnete Ich.	和一个命定了的我。

表现主义在戏剧方面的成就比诗歌大。自然主义戏剧虽然在一定的范围内引起了戏剧和戏剧表演艺术的革新，但真正导致戏剧重大革命的则是表现主义戏剧。表现主义戏剧为了充分表达人物的内在心理，除广泛运用独白之外，还多方面地把戏剧从传统的戏剧中解放出来。它配合光和声(即灯光、幻灯、音响、音乐、舞蹈等)以及假面、转台等的效果，使舞台蒙太奇化，从而大大丰富了舞台的表现能力。表现主义戏剧与舞台艺术使戏剧真正成为一门综合艺术而不只是文学的附庸，它使舞美、表演、导演等都成了一门独立的艺术，又在导演的统一下使戏剧成为一门统一的综合的艺术。表现主义戏剧作为一个文学流派结束于20年代后期，但它的影响却一直延续至今。表现主义文学运动不仅产生了一些比较重要的戏剧家，还产生了著名的表现主义导演，如比斯卡托和莱茵哈德，他们在舞台艺术上独树一帜，自成一派，对今天的戏剧仍有重大影响。

德国的表现主义戏剧大体形成于1910年前后，它的顶峰时期是在第一次世界大战至战后经济衰退时期。表现主义戏剧的著名代表有魏德金德，施特恩海姆，凯泽，巴尔拉赫，托勒尔，科科施卡，哈森克勒费尔等人。但欧洲最早的表现主义先驱则是瑞典人斯特林堡，他的《到大马士革去》和《鬼魂奏鸣曲》可

说是欧洲最早的表现主义戏剧作品。斯特林堡在剧中让人鬼同台，幻想和现实并呈，还运用长篇独白。这些手法后来均为表现主义剧作家所继承。当然，毕希纳的《丹东之死》和《沃伊采克》也被表现主义者看作他们的创作榜样，并把毕希纳奉为他们最早的先驱。此外，表现主义戏剧家还继承了狂飙突进作家的激情和"传声筒"手法。

魏德金德(Frank Wedekind，1864～1918)是一位表现主义戏剧先驱作家，被奉为德国表现主义戏剧始祖，他的作品至今仍在德国舞台上演出。魏德金德的父亲是医生，母亲是匈牙利籍演员，因为父亲是1848年革命的参加者，又是俾斯麦的反对者，所以魏德金德曾跟随父亲流亡美国，并加入了美国国籍，后来迁居到了瑞士。魏德金德的大学时代是在苏黎世和慕尼黑度过的。1899年，他因对皇帝不敬，被监禁一年，出狱后一度为一家瑞士大公司作广告部主任，并作为一个马戏团的秘书周游本国和欧洲的许多大城市。1908年他才在慕尼黑定居当专业作家和演员，曾是讽刺杂志《西木卜里切斯木斯》的编辑成员。除创作戏剧外，魏德金德还写有诗歌和中短篇小说。

魏德金德是本世纪初除豪普特曼外，德国最主要的戏剧家，他对后世的德国戏剧发展有很大的影响。魏德金德的剧本主要抨击资产阶级道德的伪善，抨击小市民意识，要求人性的自然发展。他的剧本不采用一场一场情节连贯的结构，而是把各场用电影中的蒙太奇手法加以组合，此外，也爱用长篇抒情独白。剧中人物常常只是某个类型，语言上不用自然主义的方言土语。1891年，他的第一个剧本儿童悲剧《青春觉醒》(Frühlings Erwachen)，在莱茵哈德导演下于1906年首演，连演117场，获得极大成功，后遭禁演。这一剧本写的是1890年几个男女青少年的不幸故事。他们因年幼无知，加上成年人的愚昧和虚伪道德，使他们青年人的生理要求同成年人狭隘的道德观念之间发生了矛盾，导致两人死亡。剧本刻画了身心开始成

熟的少年向成人过渡时期的复杂心理状态，展示了青春发育期青少年下意识的欲望与冲动，因此它一度被人视为不道德的作品。

全剧3幕19场，14岁的凡黛拉是文科中学学生，她的姐姐做了母亲后，她一直想知道人是怎样生育的，可是母亲不向她作任何启蒙教育。同班男同学迈肖儿和莫里茨也一直在思索着生命的诞生和男女成熟的问题，年岁较大的迈肖儿答应日后给莫里茨看这方面的书籍。不久凡黛拉和迈肖儿产生了异性的吸引，并发生了关系。莫里茨看了迈肖儿给的启蒙书籍后，因缺乏家长、老师的指导，便整日想入非非，学习时思想不集中，以致成绩退步，必须留级。莫里茨留级后，在无人理解他的处境下感到对生活失望，因而开枪自杀。头脑狭隘、道貌岸然的老师们认为迈肖儿是对莫里茨之死唯一应负责任的人，认为是他把莫里茨引上了歧路，于是学校决定开除他出校。迈肖儿被开除后，他的父母决定把儿子送往一所教养院。迈肖儿不愿待在教养院，便逃了出来。不料这时凡黛拉已经怀孕，而她自己还不知道是怎么一回事。她的母亲羞于把此事张扬出去，于是便私自堕胎，可怜的凡黛拉在堕胎过程中不幸死亡。迈肖儿从教养院逃出并得悉凡黛拉之死，深感自己有罪于她，便奔到莫里茨坟上准备自尽，这时莫里茨从坟中爬出，向他描述生的可怜和死的可爱，积极支持他自杀。当迈肖儿正要拉住死者的手时，一个蒙面先生拦住了他，把他救了过来。这位蒙面先生便是生活和生命的化身和象征。作者这一剧本正是献给这位“蒙面先生”的，最后的结局(迈肖儿为蒙面先生所救)表达了作者对生命与生活的肯定。作者认为凡黛拉和莫里茨之死，不仅教师有责任，父母也是有责任的，社会理应对青少年进行正确的引导和教育，剧本提出的这一问题至今仍未失去其意义。

《青春觉醒》奠定了作者的声誉。不久魏德金德便完成了他的代表作，即1895年完成的四幕悲剧《地神》(Der Erdgeist)和

三幕悲剧《潘多拉的盒子》(Die Büchse des Pandora, 1904), 后者乃是前者的续篇，后来作者把这两个剧本合在一起，以女主人公的名字题命为《露露》(Lulu)。悲剧《露露》后改编为歌剧，曾多次被搬上银幕，因此这一作品在全欧洲很有名。它的情节是这样的：露露是一个极其美丽、富有诱惑力而又不能控制其情欲的女性，在常人的眼里是一个道德败坏、放任成性的妇女。富有的出版商、报刊主编修恩博士在露露还是一个孩子的时候就把她从流浪的街头领了回来，并抚养她成人，后来露露便做了他的小情妇。修恩为了能与一个出身富有的大家闺秀成婚，必须摆脱与露露的关系，便让露露与他的朋友高尔医生结了婚。风流的露露不久与画家施瓦茨有了暧昧关系，高尔医生发觉后，气得发了狂，当即心肌梗塞而死。露露对此不但无动于衷，还庆幸自己这下重获解放了。施瓦茨看见露露对丈夫的冷酷不免心寒，然而他已经成了她的情欲的俘虏，不久施瓦茨便与露露结婚。不过，露露看中的只是施瓦茨有一幢舒适的大房子。修恩订婚后，求露露不要再去纠缠。施瓦茨自从知道了露露的风流，并从修恩处得知了露露的许多放荡行为和过去的流浪生涯后，气愤得用剃刀割断喉管自杀，这样露露又重获自由。经阿尔瓦的介绍，她到一家歌舞剧院去做舞蹈演员，由于她如今孤身一人，因此求爱者纷至沓来，可是露露只对修恩感兴趣，修恩最终屈服于她的诱惑，在她的口授下给未婚妻写了退婚信，并与露露正式结婚。婚后，露露的追求者仍不断来向她求爱，露露也与他们暗中相好，他们当中有同性恋者、杂技演员甚至中学生和住宅里的男仆，还有修恩前妻所生的儿子阿尔瓦。修恩发觉露露的这一切不轨行为后，忿怒地把手枪递给她，命她自杀，但惊慌的露露不知所措，竟把手枪对准修恩连放数枪，致使修恩倒地毙命。警察到处搜捕露露，在抓住她之前，竟搜出了不少露露玩弄男性的证据。

《露露》的上集《地神》叙述露露在生活上享尽奢华和扶摇直

上，《露露》的下集《潘多拉的盒子》则叙述露露的日暮途穷和每况愈下：露露因杀死修恩被捕下狱，后因有患霍乱的嫌疑，被送至狱中医院，由于露露的同性恋者相助，露露从医院中被救了出来。长期的监禁已使露露失去当年风貌，但出狱后的露露施展她的故伎，很快又使阿尔瓦迷恋上了她，两人结婚后便共同避居巴黎。在巴黎露露重放光彩，使得一位叫卡斯蒂-彼阿尼的“侯爵”看中了她。不料这位“侯爵”原来是一个敲诈勒索的人贩子。他得知了露露的过去后，便逼着要把她卖给别人，并威胁说，否则立即把她交给警方，因为目前警方正在悬赏捉拿她归案。露露为了逃避警方追踪，只得躲到别处。为了维持生计，露露被迫在街头做拉客的低等娼妓，并与阿尔瓦住在一间小阁楼里。一天，露露把一位某非洲国家的王子从马路上拉到住所接客。阿尔瓦虽靠露露卖身过活，这一次却突然妒火中烧，向这个黑人袭去，黑人自卫，砍死了阿尔瓦。露露看见阿尔瓦的尸体无动于衷，继续上街拉客，这一次拉的对象名叫约克，他是一个凶徒，爱把妇女奸后杀之，露露最后竟死在他的手中，全剧以露露被杀结束。

作者认为人不论男女都有潜在的兽性，人是情欲的奴隶，有要求情欲得以满足的本能，认为各种不同的人不过是不同类型的动物而已。正如《地神》序幕中说的，露露不过是一头“又野又美的动物”，是一条美丽诱人的蛇。剧中的修恩、施瓦茨、高尔……都对露露有强烈的占有欲，另一方面他们又都屈服于她的魅力，听凭她的支配。资产者自己有极自私的占有欲，反过来又骂露露不道德，他们在露露身上只不过证实了自己品德的堕落，却又责骂露露道德堕落，正如玩弄妓女又骂妓女无耻一样。资产者追逐欲望的满足，又用道德来掩盖自己的欲望。主人公露露显然是一个放浪、冷酷、玩弄异性的女性，但她的品行恰恰是社会，特别是上流社会赋予她的。她是“社会垃圾”，而这“垃圾”正是社会的产物。露露在第一部里玩

弄男性，在第二部里被男性玩弄，最后成了她自己行为的牺牲品。无论剧中的男人或露露的结局都是社会的环境造成的。露露的结局是人的天性与“自然”在压抑天性与“自然”的社会里造成的结果。这一见解涉及到作者的性道德观念，正由于这一问题使魏德金德成了有争议的作家。他的上述几个作品生前曾长期遭到禁止，理由是作品不道德。作者为了反对官方把他的作品视为不道德而加以禁止，有意在《潘多拉的盒子》的序幕中，展开了一场有事业心的出版商、普通读者、害羞的作者和检察官参加的有关艺术在社会生活中的作用的争论，只有检察官才完全否定艺术，认为艺术只会带来伤风败俗，使人触犯刑律。这里，作者一面为自己的作品申辩，一面也指出了资产阶级的国家对艺术的敌视。

魏德金德的其他重要作品还有《凯特侯爵》(Der Marquis von Keith，1900)和《尼古罗国王》(König Nicolo，1901)。《尼古罗国王》原名《生活就是如此》(So ist das Leben)，这是一部象征剧，作者的目的是要向观众解释：他是被人误解的作家，他原是高贵的“国王”，却被人蔑视为“宫廷小丑”。它的剧情是这样的：意大利某小国的国王尼古罗被推翻，他和女儿被捕，原来的屠夫彼特罗登基为王，把原国王父女二人予以流放。尼古罗父女在流放途中逃脱，人们都以为他们已经淹死，但尼古罗与女儿却化装逃回故土，并做了某成衣匠的助手。一天尼古罗因咒骂国王(其实他在咒骂自己)被其他小裁缝揭发犯有大不敬之罪，被法庭判处2年监禁和10年流放。刑满后他与女儿重又化装返回京城，并参加了为穷人建造的教堂落成典礼。在庆典上尼古罗演出了一个被剥夺了王位后受人蔑视的国王的角色，他的演技立即为一个剧团老板看中，并聘他和他的女儿为滑稽演员。一天该剧团在广场上为新国王彼特罗演戏，尼古罗的演技又为国王看中，便命尼古罗到宫中担任宫廷小丑。到了宫中后，不料彼特罗的儿子爱上了尼古罗的女儿，

这对年轻情侣的婚姻自然遭到新国王彼特罗的反对，于是这一对青年向尼古罗求救，尼古罗将自己的身世隐约暗示，并在最后点破说，他就是前国王尼古罗。在场的人无一相信，这时激动的尼古罗在国王宝座前突然昏倒死亡。彼特罗知道尼古罗决非凡人，遂命人悄悄地把他葬于皇陵，并让儿子和尼古罗的女儿结婚。剧中的尼古罗便是魏德金德自己，他不被人理解，高贵的“国王”被人看成了低贱的小丑。

魏德金德由于他反对资产阶级传统道德，由于他的剧中的寓意和象征，由于他把人物性格加以类型化等手法，成为表现主义戏剧的先驱人物。

表现主义戏剧家凯泽、施特恩海姆和巴尔拉赫一方面破除传统，另一方面又继承传统，把革新与继承结合了起来。在表现主义戏剧家中，政治上最激进的人物当推托勒尔、哈森克勒费尔和翁鲁，布莱希特早期创作也受过表现主义的影响，政治上也很激进，但我们不宜把他列入表现主义戏剧家的范畴。

凯泽(Georg Kaiser，1878～1945)是商人的儿子，曾做过德国电力公司的职员，1898年间由公司派往布宜诺斯艾利斯3年，后因病返国。1901年他遇见魏德金德，思想上受到很大影响。1908年凯泽开始文学创作。凯泽一生多产，他放弃一切物质享受甚至文化娱乐，勤奋创作，共写了60多个剧本。1921～1933年间，他与豪普特曼同为德国最负盛名、作品演出场次最多的剧作家。第三帝国时期，凯泽被禁止写作，剧本也遭禁演。经过5年的沉默，1938年他流亡瑞士，1945年孤苦伶仃地死于与意大利交界的瑞士小城阿斯科纳。

凯泽把柏拉图用对话来演绎、展示思想的方法视为自己戏剧创作的楷模，他反对“看的戏剧”，而主张“思考的戏剧”。他认为：“写一个戏就是把一个思想想出一个结局。”所以他的作品缺乏抒情因素，都是通过人物表现一个思想，正如寓言通过动物表达思想一样。因此，他的剧中人物常是概念的化身或承

担了一定思想观点的人。凯泽的剧本层次分明，用分析的方法让对立的观点通过人物与情节进行争论，向观众析理，然后让正确的一方获胜，从而展示出正确的思路，使思想形象化，启发观众。这样，情节虽发生在一个现实的地方，但人物既然成了概念的化身，也就没有了心理活动和性格。他主张人物在舞台上为的是“表现”而不是为了“表演”。为了表现作者的思想，表现主义破除了传统的“真实”布景。表现主义布景设计常用几段台阶、无屋顶的墙板、几把椅子等便构成了舞台上的一切。所以在凯泽的剧本里，一方面很少有表示人物感情色彩的对导演或演员的指示词，另一方面也没有详细的环境规定。凯泽的代表作有他的成名作《加来的公民们》(Die Bürger von Calais, 1914)、《从清晨到午夜》(Von Morgen bis Mitternacht, 1916)、《珊瑚》(Koralle, 1917)、《瓦斯第一部》(Gas I, 1918)和《瓦斯第二部》(Gas II, 1920)。

三幕剧《加来的公民们》是表现主义最主要的历史剧，作者的创作动机受到罗丹的青铜雕塑群《加来的公民们》的影响。这是凯泽最主要的作品。剧情发生在14世纪的英法百年战争时期。1347年法国海港城市加来为英王爱德华三世所困，英王向加来城发出哀的美敦书，说这座城市美丽而又有地理价值，因此他决定不对它破坏，而和平条件是：次日清晨加来城要交出六个有声望地位的公民，让他们裸着头，赤着脚，穿着悔罪的服装，颈部绕一根绳子，手持加来城的钥匙，步出城门前去向英王献出生命。当时加来城有人提出血战到底，但是城中老人艾斯塔赫认为寡不敌众的牺牲不如接受这一条件，用牺牲少数来保全城市大多数人的生命，他的建议为大家所接受。于是市长要求公民自愿报名，第一个报名的便是艾斯塔赫，接着又有六个公民报名，这样自愿献身的便有了七人，而七人中只需要六人，另一人可以不必牺牲。于是用抽签方法决定谁不必去死，但结果七人都抽中。原来艾斯塔赫做了七个同样的签，因

为艾斯塔赫认为：既然七个人都愿为别人而牺牲自己，他们也就不应该有侥幸活命的愿望。艾斯塔赫接着建议说：明日清晨，在大钟敲过后，七人必须从家中同时上路，只有最后一个抵达市广场中心的人可以活命。翌日晨钟响后，六个公民先后抵达广场，唯独艾斯塔赫未抵达。他曾号召人们自我牺牲，可他自己竟不见踪影，因此群众中有的激动，有的气愤……正在这时，人们抬着死去的艾斯塔赫来到了广场。原来艾斯塔赫已在半夜服毒自杀，为的是让这六个公民都能为集体捐躯，让他们知道自我牺牲不仅必须而且崇高，他要用他的死为他们树立一个榜样，使他们面对死神毫无畏惧，使他们为这一牺牲感到幸福。六个公民深受感动，准备效法艾斯塔赫去英勇就义。也就在这一瞬间，突然传来了英王之命令：英王于昨夜喜得一子，为庆祝儿子出世，他对这六个公民给予特赦，并给城市以自由。但是艾斯塔赫的死已使这六个公民内心纯洁，他们已经克服了生的愿望，因此特赦令并不能使他们感动。英王听到艾斯塔赫的事迹后，来到加来，跪在他的尸体旁，为他进行祝福。

凯泽要用这个剧本塑造一个为集体为他人献身的"新人"形象，剧中的艾斯塔赫成了纯洁的化身和"新人"的榜样。艾斯塔赫的瞎眼父亲在儿子尸体旁作的富有激情的长篇独白中这样说："你们从茫茫黑夜中迈向光明吧。光明已经来临，黑夜已经驱散，我已经从昨天的黑夜中走了出来，我再也不会走进黑暗之中。我的眼睛打开了，我再也不会把它闭上，我的失明的双眼已经明亮……我已经看到了新的人，他已在这一夜诞生。"他从儿子的自我牺牲中看到了光明的未来和未来的新人。凯泽认为这样的"新人"因其精神力量的高贵将战胜暴力和统治欲，将感化崇拜暴力和个人权势的人，这样的"新人"将改变未来历史的面貌。这自然是唯心的结论，但也体现了凯泽对未来的憧憬和对暴力权欲的憎恨。

剧本的语言简练明快，情节大起大落，七个人中谁将有生

的可能这一悬念从头贯串到底，艾斯塔赫这一人物又构成全剧的中心人物。这个剧本并没有凯泽常有的辛辣的讽刺和漫画化的场景，由于它的戏剧性，使得有传统欣赏习惯的观众也能接受。

第一次世界大战期间写的《从清晨到午夜》是凯泽的另一杰作。它尖锐地讽刺资本主义社会人们对金钱的疯狂追逐，反映了凯泽对社会的敏锐观察力。在这个剧本中，凯泽也塑造了一个最终理解了资本主义贪求钱财本性的"新人"。故事叙述某城一个银行出纳员一天的思想起伏，最后他一方面为环境所迫，另一方面因悲观厌世而自杀。

出纳员没有姓名，本是一个循规蹈矩的职员，成天与钱打交道，却从未起过歹念。一天，一位雍容华贵、珠光宝气、皮肤白皙、香气四溢的阔太太从佛罗伦萨来银行提款三千马克，银行经理把她当作骗子，拒绝向她付款，因为这家银行至今从未接到过佛罗伦萨有关银行寄来的汇款单据。可是出纳员对这位南国来的太太已一见倾心，于是他盗得银行的六万马克来到阔太太下榻的旅店，一面给她所需之款，一面向她求爱，希望她立即与他私奔去外国。不料到了旅店才知道阔太太早已结婚，阔太太要这三千马克为的是给儿子购买一幅克拉那赫的真迹。出纳员十分失望，既已卷款潜逃，只好一不做二不休，继续潜逃。他先逃到雪地原野，但逃不出这茫茫白雪世界。无可奈何，他又重新逃回家中，母亲看见他的可怕模样后心脏病猝发而死，在银行经理赶到他家前，出纳员只得重新逃亡。这次出纳员逃到自行车比赛场，他愿以马克作奖金，奖给最快的自行车赛车员，于是全场疯狂，为钱拼命。但他在这个运动场上却看见一个救世军小姑娘并不为钱财所动，她不接受他赠送的硬币而离开了运动场。出纳员来到一家有歌舞表演的餐馆，不料又遇到了这位小姑娘。美餐一顿后，他继续潜逃，这一次他来到新教教派——救世军的布道厅。只见大厅里善男信女都在真挚

忏悔，其状感人，出纳员受到这场面感动，也随着大家虔诚悔罪，他说自己卷款潜逃，一直在寻找生活的意义，并说要在这布道厅里清除灵魂中的污垢。在看到人们追逐金钱的一切丑行后，他向大家坦白了自己的罪行，说道："任何有价值的东西用金钱都是无法买到的……花的钱越多，买到的商品越没价值，金钱把商品腐蚀了，金钱把真理蒙蔽了。金钱是这个世界上所有卑鄙龌龊的诈骗中最卑鄙的诈骗。"说完这话他便把几万马克现款飞撒于大厅，指望信徒们会对肮脏的金钱表示蔑视。他说："我现在把这些钞票扔给你们，让你们撕碎，让你们踩在脚下。这样，世界就会少一些欺骗，肮脏的东西就会消灭一部分。"岂料金钱对正在忏悔的信徒具有同等的吸引力，当金钱在空中飞舞时，"人人伸手抢，个个举手夺"，"互相厮打"，"大厅乱成一团"，"打得难解难分"，"一片拳击声和叫嚣声"，抢到钱的信徒们纷纷逃出布道厅。这时布道厅里只有一个小姑娘纹丝不动，一直站在台上。观众以为她一定是上帝真诚的信徒，是个不爱金钱爱真理的人。出纳员也感到宽慰：总算世上还有一个志同道合、坚定不移、不为金钱所动的人。就在这大厅空空的瞬间，小姑娘唤来了警察，并指着出纳员对一个警察说："他就在那儿！是我把他指点给你的，奖金应该给我！"原来如此！小姑娘不要空中飘舞的小钱，她要警方悬赏捉拿盗犯归案的大钱，这是"体面的钱"，不是当众出丑抢来的不体面的钱。出纳员顿时恍然大悟，说道："两个人太多了，空间只允许站一个人。"这"一个人"便是他自己，而这"空间"也就是孤独的代名词。这句感伤的台词不禁使人想起易卜生在《国民公敌》中最后一场的一句台词："世上最有力量的是最孤立的人。"出纳员在绝望中找到了人生的答案：这个世界上没有一处是干净纯洁的，全部已为金钱污染。"我从清晨到午夜，一直脚步不停地兜圈子……现在你那招引我的手终于给我点明了道路……"这道路便是：离开这个世界。警察已经站在自己的面

前，出纳员举枪自杀。出纳员从台上滚下，“伸开两臂，仰面倒下”，在倒下时碰着了灯光设备，“所有灯泡都啪的一声爆炸，全台一片黑暗”——象征世界随着他的倒下已经毫无光明，留下的只是一片黑暗。

出纳员所到之处，只见金钱——罪恶支配着世上的一切，原以为布道厅是纯洁的地方，不料它同样为金钱所统治。剧本揭露资本主义社会里的人并无真正的信仰，人们追求金钱远甚于追求真理。最终出纳员也成了金钱的牺牲品，尽管他自始至终一直是个头脑清醒的人。作品的结局表现了作者对社会前途的悲观主义，失望、厌世的情绪渗透于全剧的最后一幕，这种情绪也是凯泽晚期作品的特点。最后一幕的讽刺笔调非常浓，揭露性也极强，尤其是小女孩的行径，更使结局波澜起伏，让观众经历了从希望(信徒是纯洁的)到失望(信徒们抢钱)，又怀着希望(总算世上还有一个小女孩站在他一边)到最后的失望(世上没有一个人不爱钱)的过程。出纳员显然是作者心目中认识了资本主义罪恶的孤独的“新人”，这一“新人”正是作者自己的化身。

《珊瑚》、《瓦斯第一部》和《瓦斯第二部》三个剧本的人物和故事都先后衔接，因此一般都把它们视为三部曲，虽然作者并未这样命名。这个三部曲尖锐抨击资本主义工业化，反对战争，暴露资本主义社会的贫富两极分化，以及在资本主义的社会环境里“新人”无法为人理解，因此也无法生存等现象。《珊瑚》中的百万富翁和他的秘书都为权势欲和财产欲所“统一”，都失去了人的个性，他们只能靠表链上的“珊瑚”装饰来彼此区分。在两部《瓦斯》中，作者让一个觉悟了的“新人”发出这样的感慨:“我们的声音能唤醒沙漠——而人们对这种声音却已经聋到听不见了！”表现出作者对改造社会、对社会前景所怀的深沉的悲观主义。

这三部曲中的人物都是概念的化身，而不是有血有肉有性

格的形象，凯泽的作品今天虽已在德国舞台上消失，但是研究凯泽的论著却并未消失。

施特恩海姆(Carl Sternheim，1878～1942)出身于银行家家庭，大学时代在慕尼黑、莱比锡、格丁根、柏林等地学习历史、哲学、文学史和艺术史。他的叔父是戏院老板，与叔父的接触培养了他对戏剧的兴趣。施特恩海姆与当时许多著名作家如霍夫曼斯塔尔、魏德金德、亨利希·曼等都有交往。希特勒统治时期，施特恩海姆流亡国外，1942年逝世于布鲁塞尔。施特恩海姆除写戏剧外，还写小说。他的戏剧主要讽刺他同时代的资产阶级，更确切地说是讽刺同时代的小资产阶级往上爬的心理。他的剧中的主人公不是什么时代的反叛者、要求变革社会的革命者，也不是厌恶现实的遁世者，而多半是些小市民，他们想尽一切办法顺应社会以达到往上爬的目的。施特恩海姆写了一组讽刺喜剧，总名《资产阶级英雄生活场景》(Aus dem bürgerlichen Heldenleben)，其中最著名的有《裤子》(Die Hose，1911)，《银箱》(Die Kassette，1912)和《公民施佩尔》(Bürger Schippel，1913)。施特恩海姆虽然自称为“时代的医生”，但这位“医生”只能指出病人(社会)的一些病症，并不能说出它生了什么病，因此他也开不出任何“良方”。

五幕喜剧《公民施佩尔》尖锐地讽刺了威廉时代资产阶级的等级傲慢，也讽刺了一个无产者在他跻身社会上层以后意识上的蜕化，这位无产者“上升”到小市民地位后，对资产阶级不但不再蔑视，还以分得他们的一些荣华为最高目标。某小城一个由资产阶级绅士组成的四重唱合唱团享有卓著的声誉，在比赛中曾两度获得奖金。合唱团负责人希克第尔的妹妹泰克拉的未婚夫也是合唱团成员，不料因病亡故，为此必须补缺。本城能替代这一位置的只有一个叫施佩尔的穷人，他天生一副男高音好嗓子，可惜他不仅是穷光蛋，还是一个私生子，他的社会地位不能让他进入这一绅士合唱团。可是比赛的日子越来越近，

合唱团的负责人无奈，只得登门向施佩尔求助。施佩尔举止粗鲁，出言不逊，当然得罪了来者，负责人希克第尔只好退避三舍。但是“需要”又逼着他去向施佩尔求和，施佩尔也答应以后在言谈举止中顺应资产阶级的生活习惯。合唱团在比赛中再次获胜，施佩尔也就此爬上了“绅士”的地位。从此之后施佩尔也傲慢地以绅士自居了。

巴尔拉赫(Ernst Barlach，1870～1938)像有些表现主义作家一样，既是雕塑家又是文学家，不仅写戏剧，同时也写小说。他的作品主要反映他那个时代的人的心灵空虚，巴尔拉赫剧本的主人公都是些沉思冥想追求内心转变的人，他们企图用内心的光来驱除人间的阴影。他的戏剧代表作有《死亡的日子》(Der tote Tag，1912)和《蓝色的布尔》(Der blaue Boll，1926)。第三帝国时期他也被禁止写作，剧本遭禁演。

表现主义剧作家中思想最为激进的是托勒尔、哈森克勒费尔和翁鲁。托勒尔(Ernst Toller，1893～1939)出生于犹太商人家庭，1914年第一次世界大战时曾作为志愿兵赴前线，1916年重伤返国，战后在海德堡、慕尼黑等大学学习哲学和文学。在前线他曾目击战争的残酷，此后思想上便倾向于和平主义，1917年在海德堡大学组建和平主义组织，因而被捕下狱。自1918年获释后，托勒尔的革命倾向日益明显。1918年德国十一月革命时，他参加到革命的最前列，1919年还担任了巴伐利亚苏维埃共和国主席，在巴伐利亚起义时任红军总指挥。革命失败后，他被判处五年徒刑，在狱中写下了他的主要戏剧作品和诗歌。出狱后托勒尔到处旅行，号召大家团结反战和反法西斯。希特勒执政之后，他的书籍被焚，剧本遭禁演，被迫流亡，经瑞士、法国、英国到美国，后定居纽约。1939年在法西斯最猖獗的时期，理想与现实的矛盾使他精神十分痛苦，最后他在绝望中自杀。

托勒尔的代表作品有剧本《转变》(Die Wandlung，1919)，

《群众和人》(Masse-Mensch, 1921),《机器破坏者》(Die Maschinenstürmer, 1922),还有自传作品《德国青年》(Eine Jugendin Deutschland, 1933)。

《转变》描写战争的残酷和战争中可怕的暴力,它叙述的是作者自己的内心转变——在第一次世界大战的实践中,作者证明个人过去的“爱国热情”实际上是一种罪恶,从而转向反战立场。

诗体剧《群众和人》的副标题是《20世纪社会革命戏剧》(Ein Stück aus der sozialen Revolutiou des zwanzigsten Jahrhunderts),这是作者于1918年十一月革命失败后在狱中创作的。全剧七场,像许多表现主义戏剧一样,剧中人物都无姓名,每个人物都是概念或一定思想和原则的化身和体现,因此人物亦无性格可言,作者只是通过对话向读者和观众阐述他自己的观点和见解,在演出效果上犹如一出活报剧。剧中人物的对话常是针锋相对的辩论——思想的交锋,因此整个剧本充满了标语口号、政治词汇,艺术上不免苍白无力。该剧中的“女人”便是作者思想的传声筒。这部作品表明作者经历了第一次世界大战和1918年十一月革命及其失败后思想上的蜕变,即转向于和平主义,转向于反对一切暴力。作品的核心问题是:革命暴力还是和平的人道主义?作者主张后者而反对前者。作品的结构也表现出表现主义的特色,即现实生活与梦境(全剧三场梦境)交错表现于舞台上。剧本叙述一对夫妇,“男人”为统治者效劳,“女人”则与无产阶级团结在一起,要求所有的人得到解放并亲密相处。“男人”因妻子的革命活动危害了国家,威胁妻子说要与她离婚,而妻子甘愿为群众的利益而牺牲丈夫的爱情。一个无名氏号召革命人民采取暴力行动来推翻统治者,以改变自己被压迫的处境。他的论点得到了大家的响应,甚至连“女人”也同情他的号召。接着是“女人”经历了一个未来的梦境,梦见自己的丈夫在暴动中为革命者所杀,然后她醒悟

到：暴力只能产生、招致新的暴力，因此暴力与革命的人道主义目的不相符合。在起义过程中，“女人”想阻止流血牺牲，被无名氏斥为叛变，而无名氏甘愿为美好的未来牺牲自己。起义被镇压，“女人”被当作叛乱首领逮捕。接着又是“女人”经历的梦境：“女人”在狱中，一群被打死的人的幽灵向她问罪。“女人”承认了自己的过错，但她分明知道，在暴动中，她无法阻挡流血牺牲。她的丈夫来狱中看她，认为她是无罪的，有过错的只是群众。他说：“谁惊动了群众也就是惊动了地狱。”他把群众看作妖魔鬼怪。“女人”拒绝“无名氏”劫狱的主张，因为她说，这会导致与看守人员的流血斗争。她的最后结论是：“你们听着，没有人可以为了事业而去杀死他人。”她怀着这一信念就义，“女人”最终成了彻底的资产阶级和平主义者。

“女人”是作者自己，她主张无产者不流血的解放，“无名氏”代表群众，代表当时德国坚持武装革命的斯巴达克派，这个派别主张彻底革命。托勒尔虽然参加了1918年的革命，但他对“群众”、“暴力”的作用并无真正的认识，因此才得出了错误的结论。作品的积极意义在于反战，在于揭露银行家、投机商如何发战争财(第一个梦境所表达的)和第一次世界大战的欺骗性。作者要求人道的政治，这证明托勒尔不过是一个理想主义者，而不是真正的无产阶级革命家。

自传《德国青年》叙述作者从出生到1924年在狱中获释为止的生平，其中包含了他生活中的重要经历和思想转折，尤其可以从这一著作中看出托勒尔的思想发展过程。作者叙述了大战前学校的沙文主义教育，以及他作为犹太人所受到的社会歧视。他在沙文主义的思想影响下，曾中断了他在斯特拉斯堡的学习，从法国回来参加了志愿兵，但是凡尔登之役使他猛醒，他写道：“在这一时刻我才知道，我是盲目的。”战后他与库尔特·艾斯诺尔的相遇对他的影响极大。在艾斯诺尔影响下，

他参加了德国独立社会民主党。1918年十一月革命时，托勒尔任巴伐利亚苏维埃共和国第二主席，艾斯诺尔作为第一主席被暗杀后，托勒尔出任第一主席，并成为红军统帅。巴伐利亚苏维埃共和国的成立标志着十一月革命武装斗争进入高潮。革命失败后托勒尔被投入监狱的五年中，他说他从不感到孤独，因为一个未来的平等、自由、人道、没有饥饿与恐惧的世界一直在给予他生的勇气。这部作品可以称得上是1918年前关于德国国内革命形势的资料文献，具有很高的价值。作品表明了作者和多数表现主义作家一直在思考而无法解决的问题，即人道的目的和“不人道”的手段之间的矛盾，也就是托勒尔所认为的革命的暴力行为与和平的社会主义社会之间的矛盾。书中托勒尔还不乏自我批评，认为自己对1918～1919年革命的失败负有责任，巴伐利亚苏维埃共和国的失败促成了纳粹的兴起。由于这一作品的资料价值和明快的散文风格，它比托勒尔的干枯的表现主义剧本更吸引读者的注意力。

哈森克勒费尔(Walter Hasenclever, 1890～1940)是医生的儿子，早年曾在牛津、莱比锡、洛桑学习法律、哲学、历史和文学。他在莱比锡认识了表现主义戏剧家韦尔弗，1924～1930年曾作为《柏林八点钟晚报》的记者在巴黎工作。第三帝国时期他流亡意大利和法国。1940年当希特勒的军队逼近法国时，他绝望地自杀了。哈森克勒费尔的代表作是《儿子》(Der Sohn, 1914)和《安提戈涅》(Antigone, 1917)。

《儿子》是第一部以父子冲突为题材的表现主义戏剧。剧中的父亲是暴君的化身，儿子则是被压迫者和反抗者的形象。在封建落后的德国，家长制统治素有传统，在文学作品中也常有反映，实质上是两代人的“代沟”问题。哈森克勒费尔的《儿子》表达的也是这一主题。它的情节很简单：“儿子”中学毕业了，但没有通过毕业考试，“父亲”对他严加训斥。在父亲的奴隶主式的统治与束缚下，“儿子”感到孤立无援，企图自

杀。后来在朋友的帮助下，他逃出父母亲的家庭牢狱。他结识了一帮与他意气相投的小青年，他们在“儿子”的带动下组织了团体，怀着青年人的激情准备杀死父亲们进行复仇，并向全世界宣战。不久“儿子”在妓院过了荒唐的一夜后，被警察带回到他父亲的家中。父亲对儿子的出逃和荒唐的行径痛加斥责，并准备把他驱逐出家门。儿子并没有向父亲开枪射击，父亲却因心脏病猝然发作倒地而死，这象征老的、腐朽的一代应该死亡。哈森克勒费尔在论述到他的这个剧本时说，1913年秋天他写的这部剧本，目的是为了改造世界，对现实进行报复。剧中的“儿子”是一个弱者，他有叛逆之愿，无反抗之力，因此他不可能成为一个革命者。作品的反叛内容体现在父子的对话上。剧本适应了当时人们对老一代、对家长制的不满。因此1916年公演时，它为广大青年与公众热情接受，成了向封建老朽和专制统治发出的宣战书。

韦尔弗主要写诗歌，但他也写戏剧和小说。他的戏剧的主题是反战和向往人类大同世界，他的大多数剧本如今只有表现主义流派文献资料上的意义，丧失了演出价值。韦尔弗叙述意大利歌剧家威尔第生平的小说《威尔第》(Verdi,1924)至今仍受到普遍的欢迎。此外，他还著有长篇小说《穆萨·达的四十天》(Die vierzig Tage des Musa Dagh, 1933)等。

奥地利人科科施卡(Oskar Kokoschka,1886～1980)也是表现主义戏剧家，同时他还是表现主义画家。在戏剧创作上他受毕希纳、克莱斯特等人影响，在绘画上则受挪威著名画家蒙克的影响。他的绘画曾在中国展出，鲁迅在《介绍德国作家版画展》中曾提到过他。第一次世界大战后，他主要从事舞美设计。

除了上述诸人外，沃尔夫和布莱希特的早期创作也都深受表现主义影响。布莱希特的戏剧理论和演剧方法可以说渊源于表现主义，是对表现主义的发展和丰富。但是综观这两位剧作

家的全部创作，他们显然不能被称为表现主义戏剧家。按照传统划分，我们将对他们另作详细介绍。

表现主义在小说上的成就主要体现在德布林的创作中。当然，穆齐尔、布罗赫、甚至曼氏兄弟、弗兰克、斯蒂芬·茨威格等人的早期小说也都受过表现主义的熏陶和影响。但是综观他们的全部著作，我们很难说他们是表现主义作家。从卡夫卡的作品的形式和风格分析，他不能算是典型的表现主义作家。他的作品既有重心理分析的印象主义，也有图象式的象征主义，并且不乏十分写实的现实主义。

卡夫卡(Franz Kafka,1883～1924)生前大约发表了40多个中短篇，不足他全部创作的十分之一。卡夫卡生前没有发表的大部分著作是死后由他大学时代的同学、挚友、作家布罗德(Max Brod, 1884～1968)整理出版的。布罗德出版了《卡夫卡全集》(六卷本和九卷本)(1950～1958)。本世纪30年代开始，这位生前并不为人重视的卡夫卡由于全部著作的发表，突然声名大振，他的作品由西方到东方，引起了各国读者普遍的重视。同时，研究卡夫卡作品的著作也如雨后春笋，数不胜数，一时竟成了文艺评论领域里的极大时髦，形成了所谓“卡夫卡学”。不少评论家称赞他是本世纪最优秀的作家之一，是一位了不起的文学天才，有的更称他为文学上的预言家。连卢卡契这位早年完全否定表现主义文学流派的评论家，后来也对卡夫卡倍加赞美。西方的“卡夫卡热”在第二次世界大战后有增无减，至今研究卡夫卡的著作要比卡夫卡的原著不知超过多少倍。在中国，1976年以后，我国翻译界也争相译介卡夫卡，曾一度形成“热潮”。由于卡夫卡的作品从故事情节到艺术表现手段常是荒诞的，不同于传统的现实主义小说，加上卡夫卡喜用象征手法，对人物的内心感受作既细致又复杂的表达，而在阐述他的深刻的思考和对社会观察所得的结论时用的又是暗示手法，因此人们对他的作品的解释也就多种多样，形成所谓卡

夫卡作品的“多层含义性”，许多评论实质上只能说是仁者见仁，智者见智。

“象征”与“暗示”构成的所谓“多层含义性”使读者往往可以结合自己的经历、体验、观察、遭遇和思想来对卡夫卡作品中的象征与暗示作出解释，这也正是卡夫卡被一些人称为“预言家”的重要原因，因为人们发觉自己日后的经历、遭遇和结局在卡夫卡的作品中竟都已描写过了！

尽管卡夫卡的象征和暗示所构成的谜使卡夫卡成了世界文学评论界的重要争论人物，但卡夫卡因其作品内容，尤其是表现手段的创新而成为西方现代派文学的鼻祖这一点，几乎是大家一致公认而并无争议的问题。

卡夫卡是奥地利作家，1883年生于布拉格的犹太人区，当时的布拉格还在奥匈帝国的统治之下。卡夫卡的父亲是个犹太商人，又是家庭里的暴君。卡夫卡从小在父亲的家长制统治下养成了受压抑的性格，常把对父亲的愤怒与不满无可奈何地压在心底。卡夫卡从小酷爱文学，却只能遵从父命去学习法律。获得法学博士学位后，卡夫卡曾受聘于一家工伤事故保险公司当职员，一直到1917年。后因常年的严重肺结核他不得不中止工作专事疗养。1924年，年仅四十一岁的卡夫卡便因肺结核病默默地离开了人世。卡夫卡虽三次订婚，其中两次与费丽斯·鲍尔，但都因健康不佳而解约，因此终身未娶。卡夫卡是一个业余作家，他的创作态度极其严肃，从不轻易发表作品，他对生前已发表的作品也从未表示过满意。他的严肃的创作态度尤其反映在他给挚友布罗德的遗书中。在遗书中，卡夫卡要求布罗德烧毁他一切未发表的文稿、著作、信札和日记。但布罗德并未遵照他的遗愿办理，而是整理出版了卡夫卡的全部著作，包括他的信件和日记、短篇以及三部长篇，从而给后世留下了一份宝贵的文学遗产。卡夫卡的著作计有三部未完成的长篇，即《美国》(Amerika, 1912)，《城堡》(Das Schloβ, 1912～1922)

和《审判》(Der Prozeß, 1914～1918)，著名的中篇有《变形记》(Die Verwandlung, 1912),《判决》(Das Urteil, 1912)，《乡村医生》(Der Landarzt,1917)和《饥饿艺术家》(Ein Hungerkünstler, 1922)等。

卡夫卡习惯于用虚构、怪诞的比喻，象征性的寓意或用一幅图像来表达他对现实的认识和他自己在生活中的体验，在平淡的故事和荒诞的情节背后往往隐藏着很深的寓意。比如他的一篇速写《荆棘丛》(Im Gebüsch)叙述的是一个梦境，内容说卡夫卡在一座公园散步时误入园中的荆棘丛而不能脱身。公园的看守人听见他的呼救声后立即赶来，先是骂一通，指责卡夫卡不该走到这不许通行的地方来。至于把他救出来的请求，看守人却轻描淡写地叫卡夫卡耐心，因为他得先去请示公园经理的同意，然后才能叫工人挖开路把他救出。这一篇速写写的就是作者在生活中体验到的人与人之间的冷漠关系。另一个短篇《骑煤桶的人》(Kübelreiter)情节是这样的：一家煤店开设在地窖里，有个男人来到煤店买煤，可是他已身无分文，要求老板赊账。他在上面大声喊道:“煤店老板，给我一点煤……只要一有钱，我就会来付清的。”地窖里的老板问他老婆:“我没有听错吧？有一个顾客。”老婆却回答说:“我什么也没听见。”接着是店门前的男人又喊起来，说他是煤店忠实可靠的老主顾，只是眼下没钱。老板这时对妻子说:“的确有个老主顾。”可妻子却对丈夫说:“你怎么啦，丈夫？并没有人啊！马路上是空的，所有的顾客我们都供应过了。”

看惯了传统的现实主义小说的读者很难想象竟可以把这一情节写成一篇小说。卡夫卡的小说不注重情节的引人入胜和曲折离奇，而专门注重它的寓意和象征。煤店老板与他的妻子分别象征两种类型的资本家典型，前者明知有主顾，因为他没有钱，因此只是假惺惺地应付一番而已，但毕竟还肯定他是一个人。他的妻子则干脆多了：没有钱的人不是人，当然也更谈不

上是主顾了！不仅如此，作者通过它还表明：在资本主义社会，人与人的关系不是人的关系而是金钱关系，没有“金钱”，也就没有“关系”了！

《变形记》是卡夫卡最出色的中篇小说，作品未标明故事发生的时间与地点，目的是使它的寓意和象征有更大的适应性。小说主人公格莱哥尔是一家公司的流动推销员，一向谨小慎微，惟恐因过失丢掉差使。一天清晨当他醒来时，突然发现自己躺在床上变成了一只巨大的甲虫。一开始除了他的父亲之外，母亲和妹妹对于他的“虫化”、“非人化”的遭遇十分同情、着急、怜悯，也怕格莱哥尔的突然“变形”会使他丢了差使而影响家庭经济。可是随着时间的推移，家人对他由同情而渐渐变成讨厌，最终竟由讨厌而变成了憎恨。他们觉得“大甲虫”已经变成了全家物质上和精神上的大包袱、大负担，这只“甲虫”使全家笼罩在极为沉闷的气氛中，终于大家都以鄙夷的目光希望“甲虫”早日死去，以便释去重负。一天，格莱哥尔在被全家厌弃之后，在极端孤独的处境下真的悄然离世——死了！全家为此庆幸！父亲说：“那么，让我们感谢上帝吧！”一家三口准备从此开始新的生活。

这部小说当然是象征的和比喻性的，在艺术手法上用的是典型的卡夫卡的怪诞手法，作者要用怪诞的形式来反映这怪诞的社会。卡夫卡清楚地看到资本主义社会里人与人的关系的非人性化和蜕变，作者虽不了解人的非人化的根源，但他至少看到了这一现象本身。《变形记》反映的正是资本主义社会中人的这种非人化。格莱哥尔的“虫化——非人化”引起了周围的人对他的关系异化为非人的关系，这是对资本主义社会人与人关系的深刻剖析，证明在那样的社会里维系人的关系的乃是功利，是金钱，而不是人与人之间的关怀。特别要指出的是格莱哥尔“虫化”后，虽变了形，但他的思维却完全是正常的，这就让读者实际上把他当作正常人，让读者体验到他虫化后的精

神痛苦和人间冷酷。作品中父亲的形象是一个典型，通过他对“甲虫”的残忍，卡夫卡也对自己父亲的残暴作了控诉。小说中人会在一个晚上变成“甲虫”，又意味着在资本主义社会里灾难会随时降临。一个人从“甲虫”的角度看周围的人和事，周围的人又以对待“甲虫”的态度对待他……凡是遭遇到这种非人(像甲虫)待遇的人一定会惊讶：卡夫卡在几十年前已经为他写出了他的处境和他“虫化”后被人歧视、孤独、孤苦无告等所有这一切痛苦了。卡夫卡用寓意和象征的手法所表现的现实主义，用意不是狭隘的就事论事，而是更广泛更深刻地反映了现实。因此我们不能用传统的欣赏习惯来阅读卡夫卡，否则将无法获得一种新的美感享受，无法体会到作品反映现实的深度。《变形记》的含义虽是象征的、隐喻的，但作者在描绘的细腻上却是极为现实主义的，这可以说是卡夫卡创作上的独有手法，他的长篇《审判》和《城堡》用的也是同一手法。卡夫卡写作上的其他特点是：在作品中几乎没有任何风景描写，只致力于细致地刻画人物的内心活动，这显然是受了弗洛伊德的心理分析法的影响。

《判决》是作者自己最喜爱的一个短篇，因此他把它献给了他的始终未婚的未婚妻。它的情节也是怪诞的，叙述一个青年商人写信给他在俄国的朋友，说他要订婚了，希望他来参加婚礼。可是他的父亲蛮不讲理地指责儿子和远方的朋友的通信是叛逆行为，儿子对未婚妻的关系又是对死去的母亲、对朋友、特别是对他——父亲的出卖，因此父亲命令儿子自己去投水。儿子规规矩矩地服从判决，冲出房门，向河边走去，投河自尽。在这里，父亲不只是一个暴君的化身，而且是一切残暴统治的象征，在它的面前，儿子只能俯首听命。像其他作品一样，卡夫卡作品中的主人公常常是个听人摆布的弱者，而不是独立自主的、觉醒的、敢于反抗的强者。这一弱者典型正是本世纪初尚未看到十月革命曙光，尚未理解到无产阶级历史使命的孤独

彷徨的西欧知识分子的典型，他们在黑暗的时代感到孤立无援，面对强大的统治，自感只能束手就缚。

短篇小说《中国长城的建造》(Beim Bau der chinesischen Mauer，1917)表面上是作者探寻长城为何分段而建，实际上尖锐地讽刺、揭露专制政府如何愚弄百姓，如何官僚主义，以致善良的百姓只能盲目服从命令，随统治者任意调遣，进行着毫无实际价值的劳动。在这里，“长城”成了徒劳无益的劳动的象征，而人民的服从不仅是盲从的、顺应的，同时也是悲剧性的。

卡夫卡的作品并不是没有具体的针对性，他生活在奥匈帝国末期，哈布斯堡的对外扩张和对内专制统治自然使作者窒息，因此他的针对性首先是直指着他生活的那个时代的现实——具有浓厚封建色彩的资本主义社会。由于卡夫卡广泛而深刻的寓意与象征手法，他的作品既可指他所处的时代，也可泛指与此类似的现实，这正是卡夫卡的作品具有艺术魅力的地方。

卡夫卡在语言上不用生僻的字，不用外来字和专业词汇，也不用古老的字或方言俚语，卡夫卡的语言既不过于高雅，也不流于凡俗，因此可以为各阶层的人民所接受，可谓雅俗共赏。卡夫卡的叙述娓娓动听很有吸引力，他的文字和叙述能力构成了他的作品具有艺术魅力的另一因素。

卡夫卡的叙述天才很充分地表现在他的长篇《美国》中，此书原名《生死不明的人》(Der Verschollene)，后由布罗德改名《美国》。作者自己说过，这部长篇还只是“对狄更斯的直接模仿”，也就是说它只是继承了传统的现实主义写作方法，因此在风格上，它还不是典型的卡夫卡作品。卡夫卡的三个长篇都是未竟之作，《城堡》和《审判》生前都未发表，只有《美国》的第一章，作者在1913年曾以《司炉工》(Der Heizer)的标题发表，卡夫卡还因这一篇作品获得了冯塔纳奖金。《美国》的主题明

确，无需对它进行“猜谜”，从中可以看到卡夫卡对工人的同情和对资本主义剥削的认识，它的情节是这样的：

卡尔·罗斯曼是文科中学学生，出身于布拉格的富有人家，16岁时为家中35岁的女仆诱惑，还和她生了孩子，这件事颇损家庭体面，卡尔便被父亲逐出家门，流浪到了美国。在横越大西洋的航船上，卡尔认识了船上的火夫，火夫不仅劳动艰苦，还受尽司炉长的压迫，工资也常遭克扣，卡尔深切同情火夫的处境。事有凑巧，卡尔在这条船上遇见了他的舅舅，舅舅多年前迁居到了美国，凭着他的敛财手段飞黄腾达，成了百万富翁和参议员。舅父决定收养这个外甥。卡尔在舅舅家过着极豪华的生活，舅父也给他完备的资产阶级教育：请家庭教师补习英语，学钢琴，骑马……两个多月后的一天，卡尔因未在晚间12点以前返回舅父家，舅父大动肝火，认为违反了他的家规，把他撵走了，卡尔被迫走上流浪汉的道路。他先和两个无业游民为伍，企图找到职业，不料他随身所带的钱财竟全部被这两个无赖偷走，卡尔愤然与他们分手。接着卡尔遇到一个同乡——某大饭店的厨娘，她把他介绍到这家大饭店当开电梯的侍者，这差使虽很吃力——每天升上升下12小时，但总算有口饭吃了。可是好景不长，有一次由于他离开电梯两分钟，被老板视为玩忽职守而被解雇，卡尔又被迫流落街头。一天，他在纽约郊区又遇到了过去相识的那两个无业游民，他们答应给他一个安身之处，但要卡尔做他们和他们的姘妇的佣人。卡尔不堪忍受这种屈辱的奴隶生活，终于逃出了他们的手心。卡尔依旧流浪，只望能找到一个坐办公室的体面差使。小说到此中断，根据遗下的手稿中的下一章的断片，作者写到卡尔最后在一家剧院找到了工作，开始了象样的生活。作者让卡尔经历了生活中的一切失败后，总算逃避到了艺术的世界(剧院)。

《美国》在形式上受流浪汉小说和发展小说的影响。主人公卡尔实际上是一个无产者，在被认为是天堂的美国，卡尔为谋

求一个体面工作而到处碰壁，经过实际的遭遇，体会到美国根本不是天堂。小说中处处流露出作者对无产者的同情，以及对贫富两极分化的批判。作者安排卡尔在百万富翁的舅舅家生活，完全是为了与广大人民的穷苦生活作对比。卡夫卡并未到过美国，他对工人生活的同情完全来自他在保险公司任职时对工人生活和不幸遭遇的了解。他在1912年的日记里记下了不少他在工厂里见到的女工生活，他的结论是:“没有人把她们当人看待。”正是这些观察激起了卡夫卡对资本主义的仇恨和对被压迫者的同情，以及他对人的“非人化”现象的反感。卡夫卡完全能因这部小说而进入国际上第一批对无产者表示同情的文学家的行列。为什么卡夫卡没有写完《美国》便去开始一个新的长篇呢？这是因为作者没法把《美国》再写下去了。作者显然是要让卡尔去过有意义的生活，而作者自己也不知道什么是有意义的生活，这样，小说便自然而然地中断了。卡夫卡认为自己“生活在一个罪恶的时代”，哀叹“谁来整顿这混乱的世界？”可是卡夫卡不知道答案。卡夫卡否定资本主义社会生活的意义和个人存在的价值，从而要求把他的作品付之一炬。作者也许认为，他的作品对改造资本主义社会的生活并没有意义，因此也就没有存在的必要，由此我们才能理解为什么卡夫卡的作品总是渗透着悲观厌世、逆来顺受、无可奈何、否定一切的情绪。

《审判》是卡夫卡最主要的长篇，它的故事同《变形记》一样，并不标出情节发生的地点与时间。主人公约瑟夫早年丧父，全靠自己奋斗当上了体面的银行襄理。这个规矩人突然在一天清晨被捕了。他自忖并未做过任何犯法的事情，在这样一个有正式宪法，各项法律都写得堂堂正正的国家里，事情是肯定会水落石出的，因此心里十分坦然。经过审查，当局决定他仍可以照常工作与生活，只需在开审时出庭就行。可是随着日子的推移，这种反常的审案方式却叫他日益感到心绪不宁了。他得悉，他并非受通常的法庭控告，而是一个极秘密的特

别法庭在审理他的案子，法庭的各级官员都只知道案情的一部分，并不了解全部详情。他莫明其妙地卷入了一场司法纠纷，在初审时，法官甚至以为他是油漆装饰匠。约瑟夫在第一次审讯中，当众揭露了整个司法机构的官僚作风、贪赃枉法、草菅人命以及荒谬审讯以诬陷清白无辜的人等种种无耻行径。他的大胆揭露当然给他带来了不幸，预审法官对他宣告："今天，你自己抛弃了审讯肯定会给被告带来的全部好处。"而天真的约瑟夫抱着法律必将是公正的信念对法官们怒吼道："你们这些恶棍，总有一天我也要审讯你们！"他接着产生了一个念头，即让他周围的人明白自己无罪，并试图向他们寻求对付法庭的办法。然而一切努力都属徒劳，因为周围的人都想着自身的利益。于是他又想法见一个高级法院的官员，可是始终没有达到目的。他的生活日益变得孤独了，心绪日益不宁。他感到，即使不能在法律上确证他有罪，他迄今为止的生活也不能继续下去了。特别是他发现，他的周围世界看起来都变成了法庭的代理机构，似乎每次与他人的接触都奇怪地与"法律"有关，这时他更感到可怕了。无罪的约瑟夫想尽一切办法"逃罪"，法律的大网还是向他撒来。终于在某一天，在他31岁生日的前夕，法院派了两个差役前来。他立即发觉事情不妙，但他并不抵抗，任凭他们带走。在一个人迹罕至的采石场，在凄凉的月色下，约瑟夫孤苦伶仃地被他们像宰一头狗似的用屠夫的刀杀死。他经过一切挣扎最后证明他的努力是徒劳的，无辜者终被处决。

受过无辜"审查"的人也许不会感到它的"荒诞"，而是相反，觉得小说描写得非常真实。《审判》的批判锋芒首先针对着奥匈帝国的黑暗司法内幕与司法官僚机构，但它所指的既可能是这一个，又可能是与此类似的另一个，它既是具体的，又是泛指的。无辜者受到"法律"的制裁，申诉无门，而真正犯法的人却消遥法外，安然无恙。正如在第九章里作者形象地比

喻说：法律的大门是开着的，不过却一关一关有人把守着。可见法律只是在名义上存在而已。在第八章结尾处，律师对约瑟夫说："一个人的定罪，往往出乎意料地取决于随便哪个人偶尔讲过的一句话。"作者让明白司法黑幕的律师自己来揭示奥匈帝国的假民主和真专制，这是很有意义的。小说中主人公的困惑，重压下的恐惧和对生存和前途的焦虑，在孤独无助中的挣扎和内心的惶恐，正是一切无辜的受害者在冷酷处境中的典型心理特征和心理痛苦。约瑟夫经过长期而徒劳的斗争后自知无法摆脱厄运，只好束手就缚。这一结局表明卡夫卡在现实面前的悲观主义，作者认为弱者、受压迫者在社会中是无力反抗的，只能任强者、压迫者宰割。

布罗德视卡夫卡为虔敬而又狂热的宗教徒，他说卡夫卡还经常有自我犯罪感，因此他把约瑟夫看不见摸不着的"最高当局"分析为"上帝"，而约瑟夫是亚当的子孙，他的罪不是来自人间的罪而是"原罪"，因此人到世间就是接受上帝的判决以赎"原罪"。如果布罗德这一分析成立，那么卡夫卡的小说不仅不是宗教的，反而是渎神的，因为卡夫卡在小说中尖锐地批判了"最高当局"。

第二次世界大战后，纪德曾把《审判》搬上舞台，于1950年在巴黎首次演出。

卡夫卡最后一个未完成的长篇《城堡》，在主题上与《审判》有近似之处，不过《审判》批判的是具有封建色彩的资本主义社会的司法机构，而《城堡》批判的是资本主义社会的行政机构。主人公在森严的"行政当局"面前，在它的极度官僚主义和窒息人的社会关系面前，奔波得精疲力竭，最后只能听天由命，至死也没能进入城堡。《城堡》和《审判》中的主人公在心理因素上极其近似，它的情节也是形式上具有外在的荒诞性，实质上则富有内在的真实性。

故事是这样的：约瑟夫·K经过长途跋涉，穿过许多雪

路，终于在半夜抵达一个穷村落。这个村庄座落在小山上的城堡脚下，并归城堡管辖，这城堡便是K的目的地。K 抵达村庄后想先在一家客栈暂住一宵，但城堡行政当局的官员要他先出示伯爵的居留许可证才同意留宿。K无言以对，便佯称他是应城堡伯爵之命前来城堡充当土地测量员的。官员即打电话给城堡问讯，回电说并无此事，但是使K惊讶的是：城堡当局不久又回电说，聘请测量员确有其事。这样，K在村里总算安顿下来。次日K便想直接与城堡联系以便进入城堡(这“城堡”也可理解为一个普通人合乎常情的追求目标)，可是毫无结果，城堡虽近在咫尺，却怎么也走不近它，也找不到一个城堡当局的官员反映他的要求，当时的K还不知道，他要找一个官员面谈此事的愿望是他永远也达不到的。接着K竟得到了当局为土地测量工作而给他的两名助手。不久，K听说当局的行政负责人名叫克拉姆，可是没有“关系”他怎能见到克拉姆呢？K无法，只得去结识并勾引在旅店酒吧间做招待的克拉姆的情妇弗里达，为了有机会见克拉姆一面，先在村子里找个职业再说。第四天他得了村长之命，到一所学校当门房，可是学校并不需要门房，大家也不承认他，于是他只得仍回宾馆。K听说凡城堡当局的官员来村都在这家宾馆投宿，而今正有一位当官的住在那里，K想，那必是克拉姆无疑。可是在那里他只遇见了克拉姆的信差。这位叫巴巴那斯的信差将负责与K联系一切，巴巴那斯还带来克拉姆给K的一封信，信中赞扬K在村上的土地测量工作做得不错。K感到十分惊讶，因为他从未干过一点测量工作！经过一段时间的奔波，K觉得城堡当局，甚至克拉姆都是想见而见不到的目标。K遇到的所有人，包括村长，对K要进入城堡都无权过问，也无法帮忙，人们对于他的进入城堡的迫切要求都表现出无动于衷，甚至表现出讨厌，并怀有敌意。对于K暂居村中，村上人也表示不欢迎。于是K试图越过克拉姆这一关而进入城堡，但他不知道怎么着手，他只能焦虑地等着

从信差巴巴那斯处得到克拉姆的消息。他来到了巴巴那斯的家，巴巴那斯却是遭受村子歧视的，巴巴那斯的妹妹向K叙述了受歧视的原因：原来她的妹妹阿玛丽亚拒绝过一位城堡官员的强求。到了第六天，尽管K做了一切的努力，他仍没能进入城堡。小说写到这里中断了。据布罗德说，卡夫卡打算让K斗争到精疲力竭，在他临死前，他接到城堡当局的传谕，传谕中说：K虽缺乏在村中居住的合法根据，但考虑到某些原因，允许他在村中工作与居住。这意味着K的部分要求得到了满足，至于K要进入城堡的最终要求当然是不能同意的。

卡夫卡在《城堡》中描写了普通人和行政当局的对立。在资本主义社会关系中，普通人的普通愿望也常常是可望而不可即的，正如K面前的城堡可望而不可即一样，这些普通人在层层机构的官僚作风下只得窒息而死。K的失败在于城堡当局惊人的官僚作风和森严的等级制度，也在于周围人的冷淡，他周围的人没有一个向他伸出过援助的手，表示过任何同情心。既然人的追求目标（进入城堡）是可望而不可即的，人的一切斗争终属徒劳无望，那么人生又有什么意义呢？所以《城堡》像《审判》一样，都是对人生的否定和对人的存在价值的否定，它同样是一部悲观厌世之作。尽管卡夫卡对资本主义的社会结构以及人与人之间的关系作了极深的揭露，可叹的是城堡管辖下的村民却已经麻木不仁了，他们既不愿帮助K达到目的，也已经习惯于屈从地生活，因此K既有与当局——统治者的矛盾，还有与环境的矛盾，他在这双重的矛盾处境中只好死亡！

卡夫卡与父亲的矛盾很深，他的《致父亲》(An den Vater)是对封建家长作风的严峻批评，从语言上分析，它又是一篇十分出色的散文作品。在这封信里卡夫卡举出种种实例来说明父亲的暴虐和他的粗鲁蛮横给少年卡夫卡心灵的影响。信中卡夫卡从一个少年的角度坦白了在家长制压力下自己的心理状态，卡夫卡后来性格上的郁郁寡欢、孤独内向、喜离群索居等特点

都与他父亲的作风有密切的关系（当然与他的健康不佳也有关系）。卡夫卡在家中，诚如他自己所说，一直生活得像一个奴隶，必须唯父命是从。看来他从小就对压迫不满，这种不满情绪后来由家庭而社会，使卡夫卡在心理上十分同情受压迫的工人阶级。对父亲封建家长作风的不满，后来又合乎逻辑地扩大到对奥匈帝国封建意识统治的不满。《致父亲》不仅对我们研究卡夫卡的精神发展有价值，同时对研究儿童教育与儿童心理学也有价值。由于卡夫卡和父亲的关系紧张，卡夫卡未把这封信直接给父亲，而是托母亲转交，母亲又怕父子关系会因此信更趋恶化，所以一直不曾转交。这封信也许对所有的父亲们都不无教益，因此不妨把它看作是致父亲们的公开信。

只要从社会的角度加以分析，就会认为卡夫卡的作品绝不是神秘的，而是在荒诞形式下极现实主义的作品。贯串于卡夫卡全部作品的是人的痛苦、惶恐、压抑与绝望的情绪，这种情绪正是第一次大战后欧洲青年内心困惑、深感命运受人支配的思想反映，卡夫卡一方面对封建色彩的资本主义社会现象作了自觉的批判，另一方面又悲观地发出了现实无法改变的哀鸣，可见卡夫卡既不是反动的，也不是颓废的。

表现主义著名小说家德布林（Alfred Döblin，1878～1957）是20世纪最主要的德国资产阶级人道主义作家之一，也是资本主义制度最激烈的批判者之一。他一度是社会民主党成员，但却是一个唯心的理想主义者。他把中国的道教、佛教和欧洲的唯心主义思想调和在一起，在精神领域里追求人的自由和人与人之间的和谐团结。德布林在他的人道主义理想和现实政治的矛盾中找不到达到理想的途径，晚年只能在天主教信仰中求得摆脱。德布林的作品在意识上的特点是：作者自己也经常怀疑自己的思想结论，因此他的作品不可避免地常常前后矛盾。这是因为在一个作品的多年创作过程中，思想上的变化常常反映到同一作品中的缘故，德布林作品的社会价值在于他批判了资

产阶级社会的不人道现象，表达了他对劳苦大众的深切同情。

德布林一生经历了重重艰辛，他出生于犹太人家庭，是裁缝的儿子，可是父亲抛弃了妻子和五个孩子，置成山的债务于不顾，竟与情妇私奔到了美洲。德布林的母亲为了养活全家不得不进行艰苦的劳动，所以德布林从小熟悉生活的艰苦，从幼年开始便同情为生存而搏斗的穷苦人。德布林在大学攻读医学，毕业后，1912～1933年一直在柏林东部的工人住宅区作精神病大夫，在那里先后生活了43年。他自己说他读过许多书，但他的最大的老师却是柏林东部的生活和那里的人民。德布林自己说，他也是他们中的一个。在行医期间，德布林已开始写作，并且是表现主义文艺刊物《风暴》的编委。第一次世界大战时，他在军中担任军医，并在那时开始创作他的代表作之一《华伦斯坦》(Wallenstein，1920)。德布林对1918年的革命期望很大，迫切希望德国从此有个好的转机。1928年以前，他曾是社会民主党成员，1933年前也曾是普鲁士艺术科学院的成员。第三帝国时期德布林被迫流亡法国，并加入法国国籍。德国人入侵法国时，他又流亡美国，在好莱坞担任编剧。1941年德布林在美国虔敬地皈依了天主教。德布林最后以宗教为归宿的精神发展在他的早期作品中其实已露端倪。1945年他返回西德，1957年逝世于弗赖堡。按照德布林的遗嘱，他的遗体安葬于法国。

德布林主要是长篇小说作家。1915年他完成了《王龙的三次跳跃》(Die drei Sprünge des Wang-Lun)，是第一部艺术上有价值的表现主义长篇小说，它在一定程度上是部幻想性小说。小说的背景是18世纪清朝乾隆时代的中国。主人公王龙是渔夫的儿子，从小生活在迷信和社会贫困之中。王龙为生活所迫，凭着他的机智，以偷窃为生。一天，他目击一个无辜的百姓被衙门官吏活活打死，王龙为正义感所驱使，杀死了衙门官吏，为死者报了仇，事后不得不逃亡到南柯山，在山里他遇到

了其他为封建社会所不容的逃亡者。王龙在山里深思了他的过去，认为人是软弱的，人无法用行动“征服”世界，要改变世界者最后只会失去世界，为此，他的结论便是“无为”。在山上，他把一大批逃亡者——各阶层为生存而斗争的失败者团结在自己的周围。不久，王龙成了他们的首领。为了对这些人负社会的责任，王龙与当时的白莲教领袖们取得了联系，并与之结成联盟，但是白莲教却是反清复明的秘密政治组织。王龙返回自己的山中后，国王的部队害怕这些弱者的团结，便对他们进行了围剿，王龙等被迫拿起武器抵抗，王龙被推举为部队的首领，他在现实面前不得不用“征服世界”来代替逃避世界。但是王龙失败了，这时他认为：自己面对死亡与围剿而变成了战士是一个新的错误，他又在思想上回到“无为”的主张上来。可是小说最后却又并不肯定“无为”，因为小说以王龙的自问结束：“沉默，不加反抗，我能这样吗？”这也是作者的自问，证明小说在对待统治者、压迫者的态度上前后有矛盾，因此读者到最后也不明确，作者赞成忍受，还是主张即使失败也要进行反抗？这个矛盾正是作者自身思想矛盾的反映。反抗是无济于事的，但反抗又被迫进行——这也许就是德布林矛盾的思想可以加以统一的地方。所谓三次“跳跃”指的是主人公对世界看法的三次变化：第一次，作为人类社会的一员，适应社会以求生存；第二次，遁入山中以逃避社会，深信道教的无为哲学；第三次，反抗社会的统治力量，因为人无法容忍这样的统治。德布林自己也说，这是一部“没有力量的书”。这部小说反映了德布林在第一次世界大战前与大战中对威廉帝国时代德国社会的基本见解，即把人的行为视为“堕入暴力”，把人的经历看作是“暴力下的受难”。作者在小说中的悲观主义表现在社会无法改变、人的生存是永恒的悲剧这一看法上。从作者最后皈依天主教看，他在这部小说中的真实思想和德布林的最后信仰实在是托尔斯泰的“勿以暴力抗恶”论。这部小说

在艺术上的特点是：多内心独白，多心理分析，叙述上的跳跃性，结构上的蒙太奇化，不描写风景，但对细节（作者未到过中国）有真实细腻的描绘，以上诸点也正是表现主义小说的艺术特点。

《柏林，亚历山大广场》(Berlin, Alexanderplatz, 1929)使德布林获得了世界声誉，小说的副标题是《法朗兹·毕伯科普夫的故事》(Die Gescichhte von Franz Biberkopf)。这部小说写于20年代世界性经济危机年代，它从社会的底层角度反映了当时柏林的面貌。从情节上分析，它有如一部侦探小说，但实质上描写的是一个普通人在这样一个罪恶的大都会要保持自己的正派，需要与环境作多么艰苦的搏斗，小说通过这种描写反映了资本主义大都会的堕落。小说主人公法朗兹·毕伯科普夫原系水泥工人和搬运工人，一次与未婚妻口角时打断了她的肋骨，不久未婚妻死亡，法朗兹因此被判处了四年徒刑。出狱后他决心重新做人，他先是白天在柏林市中心的亚历山大广场附近做流动小贩，贩卖报纸和小纺织品，晚间总到广场附近的小酒店里去饮酒。一天，他在沿街叫卖时认识了一个好心的年轻寡妇，她热情地接待了他，还送给他东西。尽管法朗兹对周围的人都不信任，可他还是把这件事告诉了与他经常一起沿街叫卖的朋友。不料他的朋友知道她的地址后便去偷了她的家，法朗兹对他的卑鄙行为十分气愤。也就在那段时候，法朗兹在酒店认识了一个名叫莱因霍德的坏蛋，这是个逼良为娼的流氓，可是外表却温文尔雅。他曾多次请求法朗兹，把自己玩腻了的女孩子转给他。法朗兹最初拒绝，后来这流氓通过金钱手段终于使法朗兹上了钩。法朗兹给莱因霍德介绍了女孩子，从中获得了一大笔钱，不知不觉做了间接的人贩子。他一卷入这桩违背良心的肮脏交易，便无法摆脱莱因霍德了。一天，莱因霍德介绍法朗兹一个做短工的机会——把蔬菜装上汽车，其实是叫法朗兹在他们进行抢劫时望风。法朗兹不想干，莱因霍德怕他

向警方揭发，便把他从急驰的车上推下，刚好这时后面有车开来，法朗兹因此受了重伤，被截去一只臂膀，成了残疾，可是事后他一直不让人知道他断臂的原因。伤愈后，法朗兹又回到柏林，并每晚出入于广场旁的酒店。不久，他又认识了一个叫米茨的姑娘，米茨是电车售票员的女儿，因品行不端被父亲赶出了家门，日后便靠卖淫为生。法朗兹认识米茨后，一面保护她，一面靠她维持生计，自己也做非法买卖，这样，法朗兹又一次堕入犯罪泥坑。物以类聚，人以群分。流氓莱因霍德知道法朗兹的下落和现在的境况后又找上门来。法朗兹向莱因霍德夸耀米茨，于是莱因霍德便决定把米茨夺到手中。一天，他终于把米茨拐入林中奸污，莱因霍德了解到米茨知道了法朗兹的断臂原因，他怕米茨告发，便把她在林中杀死，将尸体埋在森林里。米茨失踪后，法朗兹一直以为她跟有钱人跑了。后来警察因别的案子追踪到法朗兹所住的地区，法朗兹虽不知米茨下落，但为了掩盖他过去的罪行，便到别处去避风头。可是他每天到亚历山大广场酒店去的习惯无法改变，一次在酒店大搜捕中他还是被捕了。在拘留时，因法朗兹拒绝饮食，便被带到精神病院治疗。在证明了他并未参与杀死米茨之后，法朗兹终于被释放。获释后，他知道了米茨失踪的真相，便来到她的坟前，献上了一束郁金香，感伤地抚摸着坟上的木十字架。法朗兹在第一次刑满出狱后，已经有了很多生活经历，认识了过去的罪恶，在第二次出狱后，他决心真正地开始新生活，成为另一个法朗兹。不久，他担任了一家工厂的看门人，试图从中找到生活的意义。他朦胧地认识到：许多不幸产生的原因在于一个人处境的孤单。他决心永远保持头脑清醒，因为他已经明白，世界上处处设有陷阱。小说向读者展示了城市的罪恶，城市中人的不可信任，以及大城市中的种种畸形现象——酗酒、凶杀、卖淫、吸毒、饥饿……德布林用表现主义手法现实主义地描写了在污垢中生活的人和罪恶的环境。德布林在小说中交

织了各种不同的语言风格，如柏林方言、黑话、报章用语、新闻报导语言、广告用语等，以此表现出时代气氛和地方气氛。小说的结构也采用电影蒙太奇技巧，把画面、意识流、报导、内心独白、自我心理剖析等加以组合，用以再现人在大都会中的心理直觉、思想感受与联想。批评家们指出，这部小说在技巧上深受爱尔兰作家乔伊斯的意识流小说《尤利西斯》和美国小说家帕索斯的影响。此外，这部作品还与20年代流行德国的所谓“新实际主义”相关，因为“新实际主义”认为准确记载、客观报导是小说和写作的基础。这部小说就有许多客观报导和准确记载。

流亡时期德布林创作了《不能原谅》(Pardon wird nicht gegeben，1935)。这部小说写1890年德国进入帝国主义阶段到1929年世界经济危机时期的现实，但书中并没有写到第一次世界大战和1918年的十一月革命。小说叙述农民出身的卡尔从贫困的农村跟随全家流亡到大城市。最初他为了养活全家在城里打短工，结识了一些革命者与无产者，一度还企图跟一个激进的青年保尔去参加革命，后来他到有钱的叔父开的家具厂做学徒，不久就飞黄腾达起来，做了叔父工厂的股东。叔父死后他便成了工厂的老板，从此他对社会不正义的反感也烟消云散了。为了自身的利益，他甚至在政治上积极支持极右派和法西斯组织。可是卡尔的“好日子”并不长，1929年的经济危机使他苦心经营的企业破了产，妻子也抛弃他而与一个外交官私奔。这之后卡尔又遇到了他年轻时的朋友保尔，保尔正在城里组织暴动，当时的革命情绪十分高涨，这促使卡尔又与他们在一起。最后，卡尔在奔向起义部队时，在战火纷飞的大街上被人击毙。

一个农民出身的受压迫者本该站在人民一边，然而一个偶然的机会使他成了资产者，从此他脱离了本阶级，违背了本阶级的利益。当他破了产，想再返回到被压迫者的队伍时，已经

迟了，不能被原谅了。小说表明了作者的一个深刻的见解，即对资本主义的适应意味着人性的丧失。卡尔便是这样一个人物。经济地位和阶级地位常决定人的政治态度，而剥削阶级的经济地位也常使人丧失人性。

流亡时期的德布林还写了三部曲《1918年11月》(November 1918, 1937～1940)，但这个三部曲战后才陆续发表(1948～1950)。三部曲由《被出卖的人民》(Verratenes Volk)、《前线部队归来》(Heimkehr der Fronttruppen)和《卡尔和罗莎。一个天堂与地狱之间的故事》(Karl und Rosa. Eine Geschichte zwischen Himmel und Hölle)组成。它描写了第一次世界大战结束前后德国动荡的政局与困难的经济状况，十一月革命的经过，共产党的诞生，威廉帝国被推翻，魏玛共和国建立，政权落入右翼社会民主党之手，右翼与反动势力勾结起来出卖革命，卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡的被害等历史事件。小说充满了对革命和共产党人、共产党领袖的同情，在这些历史事件中又交织着主人公贝克尔对人生意义和真理的追求。中尉贝克尔在第一次世界大战将要结束时和好友少尉麦乌斯负伤住在陆军医院。随着德国的投降，他们也从前方遣返德国。陆军医院女护士希尔德在护理过程中和贝克尔、麦乌斯都有了感情，他们一同返回柏林。贝克尔原系哲学博士，回国后担任了文科中学教师。十一月革命时他也无法置身事外，但他对形势感到捉摸不定，便日益倾向于宗教信仰。相反，麦乌斯反对贝克尔遁入宗教，试图说服贝克尔以行动来反对当年把他们赶上战场的战争策划者。麦乌斯认为被压迫者只有对压迫者进行斗争才有出路。一对好朋友从此产生了分歧。贝克尔成了虔诚的教徒后，精神上感到如同新生一般，他听不到俄国十月革命的炮声，也看不见人民的轰轰烈烈的斗争。护士希尔德则不愿独身，后来与麦乌斯订了婚。贝克尔工作的学校愈益倾向于复仇主义和军国主义，由于贝克尔在学校中一再宣传人道主义，学

校当局把他视为不关心政局的人而予以解雇。这时贝克尔当年的学生里德尔早已参加斯巴达克团，贝克尔目击里德尔在革命军中与政府军战斗以及工厂女工的牺牲，心为所动，后来也拿起了武器。在战斗中贝克尔受了伤并被政府军俘获，判了三年监禁，并且不许他出狱后再在中学任教。获释后，他做了巡回传教士，到处宣传人道，深信人身上有善的一面等待着人去发现。最后他身无分文，像个流浪汉一样离开了人间。贝克尔在错综复杂的斗争面前无所适从，最后还是以宗教为最后归宿，这使人想起了作者自己的“归宿”。贝克尔像德布林一样，面对非人道的现实不是斗争而是逃避，只是冥想着一个人道社会，因此宗教成为他的归宿是十分自然的。

第二次世界大战后，德布林完成了他的最后一部以批判法西斯主义思想流毒为目的的长篇小说《哈姆雷特或漫漫长夜有尽头》(Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, 1956)。这是一部缺乏情节的小说，它的主人公是一个叫阿利松的英国士兵。他在第二次世界大战结束后，带着精神和肉体的创伤返回祖国，但仍不断寻找真理，像哈姆雷特一样经常与人（尤其是与他父亲——一个有声望的作家）探讨人在社会中的地位。阿利松提出了谁应对大战中那么多人蒙受苦难和死亡负责的问题。父亲认为人得有自己的认识，以避免在生活道路上受人玩弄摆布，可是父亲同时认为，社会的传统观念又妨害着人去掌握自己的命运。小说最后的结论是，人首先应该认识自我，然后才能认识世界，对于第二次世界大战中法西斯的罪恶、法西斯的猖狂得势，每个人都负有一定的历史责任。

德布林在长篇小说的结构方面开创了新天地。西德当代著名小说家格拉斯说，德布林是他在创作方面的老师。布莱希特对德布林长篇小说的写作技巧，特别是长篇小说中的局部独立性甚表赞赏，对他的小说结构有很高的评价。

德布林是一个卷入了革命洪流却又迅速退缩观望，最后在

宗教信仰中找到慰藉的作家，也是一生追求真理而未得的苦恼的作家。

表现主义文学在德国虽获得了一定的成就，但最富生命力的仍然是继承了19世纪优秀传统的批判现实主义文学。

第五节　批判现实主义文学

德国批判现实主义文学贯串于本世纪初至第二次世界大战结束的整个时期，它包括三个历史阶段：(1)魏玛共和国成立之前，即第一次世界大战前后；(2)魏玛共和国时期；(3)“第三帝国”时期。批判现实主义并不像本世纪初众多的现代流派那样流行一阵便销声匿迹，它始终有着生命力。这个时期的批判现实主义文学继承了19世纪德国批判现实主义的优秀传统，尖锐地揭露各个历史阶段德国黑暗的现实。这个时期的现实主义文学的特点是：和现实及政治的结合比历史上任何一个时期都密切，创作上结下了前所未有的累累硕果。许多批判现实主义作家的早期作品虽然受到过象征主义或表现主义等流派的不同影响，但他们在创作的成熟阶段都坚定地走上了批判现实主义的创作道路。1933年后，批判现实主义文学的主要批判锋芒针对德国法西斯的统治，他们和他们的作品自然不为法西斯所容，他们的作品被焚烧，这些作家也被迫流亡异乡，因此1933年后的德国批判现实主义文学成为反法西斯文学的重要组成部分。本世纪的德国批判现实主义文学可谓人才济济，大师辈出，形成了德国文学的一个高峰。本节除介绍批判现实主义作家外，还介绍不属于一定流派但有着批判现实主义倾向的其他作家。

托马斯·曼(Thomas Mann，1875～1955)是这一时期具有世界声誉的德国批判现实主义作家。他在第一次世界大战前就

已经蜚声文坛，在经历了两次世界大战以后，他在文学上也经历了从自然主义到表现主义等各种流派的兴衰。政治形势的变迁和文学流派的起落无疑都对他的创作发展过程产生过程度不同的影响。托马斯·曼的作品由于其思想深刻和内容渊博，使他成为本世纪德国乃至世界上成就卓著的文学家。

1875年托马斯·曼生于北德古城吕贝克的名门望族，父亲是当地的大商人和参议员，母亲出生在巴西，有葡萄牙血统。托马斯·曼厌恶当时的中小学教育，因此他从来不是一个优秀的文科中学学生。父亲去世后，19岁的托马斯·曼随母亲迁到了慕尼黑，自此之后他大约有30年之久一直生活在那里。到慕尼黑后不久，他便在康拉德所办的自然主义杂志《社会》上发表小说，并成为慕尼黑著名幽默杂志《西木卜里切斯木斯》的编辑。1901年，托马斯·曼发表了他的第一部长篇巨著《布登勃洛克一家》(Die Buddenbrooks)，这部小说显示了作者敏锐的观察力和他对资本主义社会的批判立场。1929年托马斯·曼因这部小说而获得了诺贝尔文学奖金。托马斯·曼出于狭隘的爱国主义和民族主义立场，曾在1918年写过一篇政治论文《一个不问政治者的看法》(Betrachtung eines Unpolitischen, 1918)，这篇文章没有认识到第一次世界大战的帝国主义性质，却认为德国在战争中所进行的是"民族"的战争。这篇论文是他与哥哥亨利希·曼争论的产物，因为后者在他的《左拉论》(Zola-Essey, 1915)中谴责了第一次世界大战。直到1922年，托马斯·曼为表示拥护魏玛共和国而发表《论德意志共和国》的演说，才与他的哥哥取得和解。从1901年到第一次世界大战是托马斯·曼创作的丰收期。除了《布登勃洛克一家》外，他还写了长篇讽刺小说《王爷殿下》(Königliche Hoheit, 1909)和不少短篇，如《特里斯坦》(Tristan, 1903)，《托尼奥·克勒格尔》(Tonio Krüger, 1903)，《在威尼斯之死》(Tod in Venedig, 1912)等。第一次世界大战结束后和整个魏玛共和国时期是托马斯·曼的第二个创作时

期，这期间他完成的重要著作有长篇小说《魔山》(Der Zauberberg，1924)，中篇小说《马里奥和魔术师》(Mario und der Zauberer,1930)。1933年，他像所有的进步作家一样，被迫流亡国外，先是到捷克，1935年美国哈佛大学授予他名誉博士学位，1936年他被剥夺了德国国籍和波恩大学名誉博士的称号，但捷克政府立即给予他捷克国籍。他后来又流亡到瑞士，1939年抵达美国，并于1944年加入美国国籍。他在美国一直居住到1952年。然后定居于瑞士苏黎世近郊，直至1955年去世。流亡时期也是托马斯·曼创作的丰收时期，这期间他的著名著作有《洛蒂在魏玛》(Lotti in Weimar,1939)，四部曲《约瑟夫和他的兄弟们》(Joseph und seine Brüder)，以及在第二次世界大战期间写成、战后才出版的长篇《浮士德博士》(Doktor Faustus)。战后出版的著作中还有他的最后一个未完成的长篇《骗子菲利克斯·克鲁尔的自白，回忆录第一部分》(Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoire erster Teil，1954)。在托马斯·曼的全部创作中还有两篇重要政治论文必须一提，即1933年发表的《理查德·瓦格纳的苦难和伟大》(Leiden und Größe Richard Wagners)和1946年写的《反对布尔什维克是我们时代的大蠢事》(Der Antibolschewismus ist die Grundtorheit unserer Epoche)。希特勒政权把瓦格纳歪曲为民族主义者和沙文主义者，以便把他当作工具来为法西斯政策服务。托马斯·曼的这篇文章还瓦格纳以真实面貌，抨击了法西斯政策并坚决反对法西斯分子对瓦格纳的歪曲。第二次世界大战结束后，托马斯·曼面对社会主义国家战胜法西斯德国的业绩，认识到反对布尔什维克的错误，这表明托马斯·曼对社会主义有了一定的认识。一个追求真理的诚实的作家尽管在其一生中会犯错误，但人们总能发现他在受到生活的教育后一步步前进的脚印。

《布登勃洛克一家》的副标题是《一个家庭的没落》(Verfall einer Familie)。作者在描写吕贝克大商人布登勃洛克一家的没

落过程时充分利用了自己家庭的历史资料。他祖先在19世纪如同布登勃洛克家族一样，是吕贝克有声望的谷物商和船舶公司老板，随着父亲去世，曼氏家族在1891年衰落下来。在这部小说中，托马斯·曼塑造了19世纪中叶自由资本主义时代“勤勤恳恳做生意，规规矩矩发财”的资本家，描写了他们的发展和典型特性，如诚实经营，确守信誉，不图暴利等，还描写了19世纪末这种类型的资本家怎样为投机发家的资本家所排挤。小说还触及了托马斯·曼日后常爱写的主题，即艺术家和艺术在这个敌视艺术的资产阶级社会里的遭遇，以及艺术家和艺术跟社会的矛盾。作者把布登勃洛克第四代的哈诺写成一个音乐的狂热爱好者是有原因的。托马斯·曼自己说，这部作品为他日后的创作奠定了基础。在他晚年时，托马斯·曼还一直把《布登勃洛克一家》当作他一生最成功的作品。

小说写了布登勃洛克一家四代由盛而衰的过程，但是时间跨度只是从1835年到1877年。小说以吕贝克的大谷物商、70岁的老约翰·布登勃洛克迁入新居，亲朋们都前来祝贺开场。这时正是布氏一家的鼎盛时期。老约翰几十年来经商，自信而稳重，他的格言是：“我的儿子，白天要精力充沛地做生意，但不要做对不起良心的事，这样，我们晚上就能安然入睡。”几十年来约翰就是依靠这一准则，成了一个“正派”的资本家。不久老约翰过世，这份家业就传给了他的儿子小约翰。可是小约翰虽努力遵守这一格言，家业却出现了衰败的朕兆。商行的资本也因遗产的瓜分只剩一半左右。小约翰虽干练、严格，但缺乏老约翰的从容不迫。工业化带来的日益尖锐的工商业竞争迫使他必须无休止地拼命为维持这份祖传家业而搏斗，因为随着工业化的加速，小约翰已经面临着靠投机起家的暴发户哈根斯特雷姆的挑战了。除了经营上的艰难外，小约翰的四个孩子也使他操心过度，这四个孩子的经历实质上已体现出家族的没落。长子克利斯蒂安是个风流的放荡子，次子托马斯对死守家业缺

乏兴趣，女儿托尼幼稚愚笨，好胜心虽强，但婚姻失算，遭遇可悲，另外一个女儿克拉拉平庸而无才华。作者对这第三代的描写着墨最多，尤其对于托尼。托尼先是在海滨对医科大学生莫尔顿产生了纯洁的爱情，可正在这时，汉堡商人格吕利希前来求婚。债台高筑的格吕利希求婚的目的原是企图依靠雄厚的陪嫁来维持他摇摇欲坠的商业信用，用拼命高攀来维持家庭的体面。托尼的父母答应了这门亲事，也是希望通过"门当户对"的婚姻在经济上相互依靠，使祖传家业不至于日益走下坡路。托尼对格吕利希的求婚先是干脆地拒绝，可是在父母的逼迫下，在她翻阅了家族以往体面的家庭纪事簿后，她深感家族的荣誉不允许她下嫁一个平民。托尼的阶级地位与本性促使她最后嫁给了这个她并不爱的俗不可耐的商人，让当年海滨的爱情如海滨浪花激起的泡沫一样消失。托尼的父母与格吕利希商谈陪嫁费用的情景，暴露出资产阶级婚姻只不过是一宗商业买卖而已，谈不上什么爱情。婚后四年，格吕利希受到债主逼债，即使他把托尼的几万马克陪嫁全部贴补上去，也避免不了破产的结局。这时托尼已生下了女儿艾丽卡，考虑到她与格吕利希本无爱情可言，托尼的父母也不愿有一个破了产的商人为婿，便毅然把女儿和外孙女接回家，由此可见在资产阶级家庭里结婚与离婚无不以金钱为转移。托尼第二次结婚原是为了避免离婚女子的不好听名声，不料这个丈夫(也是一个商人)却是道德败坏、奸污女佣的流氓，事发之后，成了大家的笑柄，托尼断然决定离婚，再次返回娘家。1855年小约翰心脏病突发而死。第三代的托马斯继承家业后，大家争夺遗产，资产阶级家庭的丑态在温情脉脉的纱幕下暴露无遗。不久，托马斯和富有音乐气质的荷兰女子盖尔达结了婚，她的陪嫁曾使家业一度得到充实，托马斯也成了参议员，家业有所振兴。可是托马斯缺乏商业上的决断与自信，他也不愿趁人之危损人利己，认为这样做是趁火打劫，有悖于商业道德。在气质上，托马斯优柔寡断，在与日

益强大的暴发户哈根斯特雷姆的竞争中，更加暴露出自己的软弱无力。哈根斯特雷姆是一个不择手段、不顾道德、投机钻营、追逐高额利润的新一代资产阶级，托马斯在与他的竞争中连连失利，损失了不少资金。可是托马斯还必须顾着面子维护资产阶级的外表，加上家事烦恼，使他日益感到内心的孤独，最后只能逃避到叔本华的悲观主义哲学中去寻求精神支柱。托尼自第二次离婚后，便把一切希望寄托在艾丽卡的婚事上，希望有个体面的女婿作为生活中的最后安慰。不料艾丽卡的丈夫，一家保险公司的经理，不仅对文化知识一窍不通，而且有犯法的行为，案发后被判了刑，艾丽卡也因此与他离了婚。不久，老祖母病逝，布登勃洛克家祖传老屋出售给了暴发户哈根斯特雷姆。为维持家计搞得精疲力竭的托马斯在40多岁时就夭折了，公司也随之歇业。第四代的哈诺性喜音乐，自小体弱多病，毫无创业精神，在这竞争的社会里他表现出无法适应和自立。哈诺在学校里就害怕一切人群，在母亲的熏陶下，音乐成了他逃避现实的王国。即使在音乐领域，他也只是个欣赏者而不是作曲者或演奏者。托马斯死后，他随母亲迁到一座小屋，15岁那年他染上了传染病，毫无挣扎地离开了人世。盖尔达在死去丈夫和儿子后，也回了娘家，布氏一家至此便告分崩离析。

作者在写到布登勃洛克一家的没落时，不无同情的笔触。托马斯·曼对不顾一切道德靠投机发家致富的暴发户资本家类型是反感的，而对18世纪末以来的“正派”资本家虽在客观上作了批判，却并没有认识到他们的剥削本质。马克思、恩格斯在《共产党宣言》中谈到资产阶级家庭关系时曾写道:“资产阶级撕下了罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱，把这种关系变成了纯粹的金钱关系。”托马斯·曼现实主义地描写布登勃洛克一家的家庭关系，而马、恩的这一精辟论述则对资产阶级家庭关系作了一针见血的解剖。布登勃洛克一家人在小约翰和老祖母死后对遗产的争执和瓜分，托尼的两次离婚和结婚，以及艾丽卡

的结婚选择等等，无一不是反映了资产阶级人与人之间的关系纯粹是金钱关系这一事实。资产阶级并无婚姻自由，婚姻的缔结受着金钱、门第的约束，这一点构成了小说批判资本主义社会的一个重要方面。托尼是作者塑造的成功形象，她的一生是失败的一生，是被门第观念、金钱观念和与此相关连的虚荣心折磨的一生，她希望有幸福的爱情与家庭，可是她成了金钱关系的奴隶后，就成了一个典型的弱女子，正是门第与金钱观念造成了她一生的不幸。其次，小说写了艺术与资本主义社会的不相容。小说描写的四代人，一代比一代对艺术更有兴趣，自身也更有艺术气质，他们也就一代比一代没有能力适应资本主义商业竞争的角逐。资本主义要求挤倒对方，大鱼吃小鱼，要求人的冷酷而不是感情。作者认为艺术是崇高的、有感情的，也是讲道德的，因此，艺术和资本主义是不相容的，在资本主义竞争中站得住脚的暴发户和投机商便是冷酷无情、敌视艺术、不顾道德的人。作者在其创作的第一阶段深受叔本华和尼采哲学的影响，因此在书的下部插入了托马斯读叔本华哲学著作的章节。

从情节与内容看，全书写的尽是家庭琐事，作者正是通过对婚丧喜庆的描写反映出布登勃洛克一家由兴而衰的过程，因此也有人把《布登勃洛克一家》比喻成中国的《红楼梦》。作者的叙述是生动的，描写也十分细致，在风格上明显受了19世纪俄国和法国批判现实主义作家的影响。小说的结构，上部比下部严谨，下部的收尾也略嫌仓促。

《托尼奥·克勒格尔》、《特里斯坦》、《在威尼斯之死》是这一时期托马斯·曼的重要著作，这三部作品都深入讨论了艺术家与生活、艺术与社会的关系问题。《特里斯坦》中的主人公作家斯比乃尔因病住在疗养院。一天，一位绝顶温柔美丽的年轻女子在他的丈夫——一位强壮而粗俗的商人陪同下也来到这里疗养。商人在熟悉了疗养院的环境并安排好一切后，便回家经

商去了。商人太太的美貌引起了整个疗养院的惊叹，斯比乃尔不久便与她熟悉起来，这位对"美"有天生倾慕的多情作家竟悄悄地爱上了她。一天，当病人们在医生组织下都外出郊游时，斯比乃尔在疗养院的大客厅请商人太太弹奏瓦格纳的《特里斯坦和依绍尔德》，深感自己的处境和瓦格纳歌剧中的特里斯坦一样。后来，医生发现商人太太的病情显然日益恶化，便请她丈夫来疗养院陪伴。丈夫不情愿地来到疗养院后，斯比乃尔怀着对"美"的无限惋惜和对资产阶级无限愤慨的心情给商人写了一封信，以极愤怒的笔触讽刺商人糟踏了这朵鲜花，发出了鲜花插在牛粪上的感慨，并说这个女人与商人的结婚使她从此告别了天真和无邪。信中，斯比乃尔又承认那庸俗、可笑的生活毕竟仍占着上风，因此，资产阶级的庸俗生活和资产阶级虽是永恒的"美"的对立面，商人毕竟还是一个强者。商人接到这封信后，愤怒地直奔斯比乃尔的卧室，对他进行了一番常人无法容忍的训斥和咒骂，这时突然有人来叫商人，说他的太太正咳血不止……

小说谴责了资产阶级不但不懂美，不懂艺术，资产阶级和资本主义社会还俗化和破坏了"美"，它实质上写了资本主义社会糟踏艺术和美这一主题。不过作者并不认为斯比乃尔是个正面人物，作者在描写这位脱离生活、身心都不健康的作家时，常常流露出他的揶揄和嘲讽。作者虽在文中没有明确提出艺术家应负的社会使命和责任，也没有明确解决艺术家和生活的关系问题，但对这种脱离真正的生活、无病呻吟、空喊"美"的唯美主义艺术家显然是鄙视的。斯比乃尔从唯美主义、"象牙之塔"出发批判资产阶级和资本主义社会的庸俗生活，这在世纪之交的知识分子中是一种典型现象，他们的所谓"美"对改造资本主义社会其实是毫无用处的。

《托尼奥·克勒格尔》探讨的是艺术家的使命和职责问题。这是一部近乎对话体的中篇小说，缺乏生动的情节。小说的核

心是成年后的克勒格尔——吕贝克的商人的儿子和他的俄国女友、画家伊万诺芙娜讨论艺术家与生活、艺术与社会的一席谈话。克勒格尔不堪象牙之塔的寂寞，希望到普通人的生活中去，但是一旦他和普通人在一起时他又蔑视群众和生活。克勒格尔觉得生活庸俗，因此钻入“象牙之塔”成了他的必然行动，可是“象牙之塔”也使他烦恼苦闷。这是一个没有正确世界观指导生活与创作的作家不可避免的矛盾。

《在威尼斯之死》充满了诗情画意，文字也很优美，是作者自己的得意之作。这个中篇在西欧甚受欢迎，尽管作品的情节并不曲折，1971年却由英国和意大利合作搬上了银幕。小说主人公是一个50岁的名叫阿森巴赫的著名作家。像克勒格尔一样，他脱离生活与人民，一心一意只想攀登象牙之塔的顶峰，努力追求美的艺术。为了使长期紧张的大脑暂时得到一点休息，他来到了威尼斯，下榻于海滨浴场的旅馆。在那里他为一个名叫塔齐奥的14岁波兰贵族少年所深深吸引，这位少年神态悠闲，纯真可爱，美丽得如同一件完美的希腊雕塑，犹如大自然造成的一件无与伦比的杰作。阿森巴赫爱得他如醉如痴、神魂颠倒，几乎到了失去理智的地步，即使当许多旅客都因当地流行霍乱纷纷离开威尼斯时，阿森巴赫也甘愿承受死亡的威胁，留在浴场，以便每天能见到塔齐奥或尾随其后。最后塔齐奥一家也要离开海滨浴场了，阿森巴赫感到灰心失望，走投无路。在逗留于威尼斯的最后时刻，塔齐奥孤身一人在海滩上徘徊，踱着步慢慢向大海走去。绝望的阿森巴赫在海边的椅子上凝视着美少年，突然美少年扭动上身，回首把目光投向岸边的阿森巴赫。阿森巴赫目睹着美少年，心力交瘁，对“美”可望而不可即，他最后的目光紧紧地跟随着那已经主宰了他的精神世界的美少年，然后在注目中他静静地死在椅子上。就在当天，“上流社会便震惊地获悉著名作家阿森巴赫去世的消息”。

这部象征色彩异常浓厚的小说并不在于叙述一个变态心理

的同性恋故事。塔齐奥是“美”的象征，阿森巴赫则是一个唯美主义艺术家，他为追求“美”而憔悴，为“美”而死，但他的死只引起了“上流社会”的震惊，因为他的死和人民毫无关系。读者读完这一中篇后，不禁要问：艺术家(作家)应为什么而生，为什么而死呢？50岁的名作家对14岁的美少年神魂颠倒的爱显然是一种变态，因此阿森巴赫对所谓的“美”的追求，为“美”而死的心理同样意味着变态。

长篇小说《王爷殿下》的情节具有童话色彩，它叙述1900年左右德国一个小国的王子克劳斯·亨利希的一段经历。亨利希天生左臂残废，从小受到宫廷的严格管教，因此他无法了解人民的实际生活。一天，美国百万富翁、火车大王斯别尔曼买下了小国的一座宫殿，克劳斯有机会认识了这位百万富翁，并爱上了他的唯一的女儿、19岁的伊玛。伊玛和克劳斯一样，感到生活的寂寞，尽管两人一个过着奢侈的宫廷生活，一个过着富裕的资本家生活。不久克劳斯与依玛相互爱慕而结婚了。王子通过对依玛的爱把自己从孤独的宫廷生活中解放了出来，小国原来破落的经济也通过这一婚姻，得到百万富翁的支持而改善。小说的中心思想依然是艺术家与生活的关系问题。托马斯·曼曾把艺术家与脱离生活的诸侯加以对比。唯美主义艺术家用“美”把自己和人民隔离开来，“王子”则用宫廷大墙把自己和人民隔离开来。

第一次世界大战后，托马斯·曼写出了他的代表作《魔山》。这是一部主要通过对话反映第一次世界大战前欧洲知识界、思想界各种政治、哲学思潮的“思想型”小说，它不以情节取胜，而以深刻的哲学思想见长，《魔山》表达了在这一动荡的历史变革时期一代知识分子的徬徨与追求。

1907年，23岁的大学毕业生，汉堡富商的儿子汉斯·卡斯托洛普在去造船厂担任工程师职务之前，从汉堡来到瑞士达沃斯高山肺病疗养院探望他的表兄齐姆森。汉斯本打算在这里逗

留三周，可是疗养院医生为他检查时发现他有肺病，必须疗养。汉斯竟在疗养院整整过了七个年头，一直到1914年的第一次世界大战才使他脱离这座高山疗养院，重又回到了“平地”。汉斯本是个十分平常、带有一点稚气的天真青年，到高山不久，便为这座地处高山的疗养院的生活所深深吸引，因为这里与世隔绝，有来自各国的病人。高山几乎对他产生了一种“魔力”，这座山对他说来也就成了一座“有魔力的山”。在这里疗养的多半是各国出身贵族和大资产阶级的有钱人，他们的身体与心灵都有病，他们虽长年生活在这座高山上，但他们的思想无不打上时代的印记，从而使这座肺病疗养院成了当时欧洲各种社会思潮汇合的地方，成了病态的欧洲的一个缩影。汉斯觉得在“平地”上庸俗，而在这高山上，他一直生活在精神世界，接触到各种思潮，受到各种思想影响。表面单调的疗养生活对汉斯的精神起了重大作用，最后他竟得出疾病能使人高贵，能使人的精神获得灵感和净化的结论。汉斯在这里渐渐由天真变得成熟。疗养院里第一个给他影响深的人是意大利作家塞顿布里尼。这位作家具有19世纪的进步人道主义思想，他劝导汉斯不要沉湎于死和病的颓废思考中。汉斯慢慢地接受了塞顿布里尼肯定生活价值的观点。不过塞顿布里尼未能完全改变汉斯的世界观，因为汉斯与此同时还受到了别的思想和观点的影响。面对感官享乐的魔力，汉斯又觉得塞顿布里尼的观点多少有些软弱无力。原来这时汉斯爱上了一位年轻貌美名叫克拉芙蒂亚的俄国女人。这位女郎成了诱惑的化身，她动摇了受传统束缚的汉堡青年的道德观。涉世不深的汉斯堕入了克拉芙蒂亚的情网。一天，在为病人举办的化装舞会上，汉斯终于有机会与这位俄国太太倾心长谈，并向她吐露衷肠，不料克拉芙蒂亚对他说，她明天便要离开疗养院了。此后，汉斯又受到了疗养院里一位耶稣会教士那夫塔教授的思想影响。这位教授在文化、哲学、人生价值等各种问题上的观点都与作家塞顿布里尼相反。作家主张人的自由

尊严，主张人应该劳动，通过理性生活促进个人的发展，并使社会向民主和人道迈进。教授则认为，唯有宗教会给人类带来真正的幸福和满足。那夫塔用诡辩逻辑反驳塞顿布里尼，并强调说，为了使世界基督教化，即便使用暴力和中世纪宗教裁判所的强权也是合乎情理的。那夫塔的观点显然具有早期法西斯主义的色彩。塞顿布里尼的人道主义理想在这弱肉强食的帝国主义阶段，在这帝国主义大战前的欧洲，显然毫无实际价值，而那夫塔主张用强权、暴力的观点看起来却适应这一社会。于是汉斯动摇于这两个极端之间，认为两者都有道理，因此他努力使两者平衡，加以折衷。一天，汉斯在山上滑雪时遇上了暴风雪，他精疲力竭以致神思恍惚，在迷迷糊糊中，他面前出现了美好的幻觉，在幻觉中他看见幸福健康的青年人处于令人心旷神怡的大自然景色中的快乐情景。面对此情此景，他突然醒悟到："为了善和爱，人决不能让死亡控制自己的思想。"(顺带提一笔，《魔山》全书仅有这一句用的是斜体字，作者以此强调这句话是一个结论性的观点。)这样，他振作起所有的力量，在白雪皑皑的山间，排除困睡和死的诱惑，挣扎着回到了疗养院。这一恍惚的情景使他预感到人类的未来应该是健康美好的，而不应该是病态痛苦的。这期间汉斯的表兄从山下回到高山，病情恶化，不久死亡。俄国少妇克拉芙蒂亚也回到了高山，但令汉斯失望的是她已经有一个荷兰富翁、大农场主彼普科恩作伴了。彼普科恩性格开朗，汉斯与他一见如故，这位富翁既讲生活享受，又曾精力充沛地从事过事业。他对塞顿布里尼和那夫塔两人抽象地空谈玄学同样蔑视，他讲究实际，主张既做生又做死的主人。当他突然患了重病并预感到无法战胜疾病时，他不愿死来折磨他，于是便在房中服毒自尽，自己做了死的主人。克拉芙蒂亚在彼普科恩死后也离开了疗养院。一天，塞顿布里尼和那夫塔争论过激，感情冲动，致使双方提出决斗。塞顿布里尼怀着高尚的情操向天空放一枪。那夫塔对放空

枪表示极端气愤，他厌恶塞顿布里尼的“高贵”，便向自己头颅开枪，倒地毙命。至此，汉斯所熟悉的人(表兄)，对自己有过影响的人，都先后死去，自己钟情的人克拉芙蒂亚也走了，他感到无限的寂寞。第一次世界大战的炮火惊动了这疗养院与世隔绝的静寂。汉斯又回到了“平地”。他预感到真正有价值的人生在将来是可能的。而在这之前他却投身于战火硝烟之中，参加了大战。在一次冲锋中，读者看到他向前冲去，终于从读者的视线中消失。

《魔山》反映了一次大战前欧洲知识界的各种思想见解以及一个正直青年对生活理想的追求，在一定程度上反映了作者自己在大战前的思想苦闷和徬徨。无论代表软弱无力的人道主义理想的塞顿布里尼也好，代表早期法西斯主义、否定理性和人道的那夫塔也好，主张现世享受、自己主宰生死的彼普科恩也好，他们都是世纪之交没落或颓废思潮的代表人物。年幼无知、涉世不深的汉斯对这一切思潮都感到有吸引力，但又觉得这一切都不是理想。他在雪中的幻觉构成了小说的思想核心，说明作者对人类的前景怀着一个模糊的美好幻景。汉斯讨厌“平地”的嘈杂和庸俗，因此“高山”上的各种思潮、清谈和精神气氛，高山上的清静思考，对勤于追求的他产生了魔力。可是另一方面，汉斯又感到他必须摆脱这一与世隔绝的世界的魔力，投身于实际生活，面向未来。这是汉斯对生活的矛盾态度，也是作者对生活的矛盾态度。汉斯最后投身于第一次世界大战，说明这一代资产阶级青年仍然是没有希望的一代，他们还没有真正认识到生活的意义。错误的世界观导致他们错误的行动，造成他们可悲的结局。托马斯·曼并没有说汉斯死于战火，而只是说他消失在战火之中，这说明汉斯如果不死，他还将在大战结束后对自己投身世界大战的“实际行动”进行思考。这一结尾反映了作者自己当时的思想实际，1918年托马斯·曼发表《一个不问政治者的看法》，还没有认识到第一次世界大战的帝国主义性质，

但是在1930年写《马里奥和魔术师》时，托马斯·曼的思想却有了明显的进步。面对法西斯的崛起，作者用这篇小说向人民提出了警告，并且预言，一旦人民觉醒和行动起来，必然会致法西斯于死地。

《马里奥和魔术师》用第一人称叙述主人公旅游意大利时在一个小城观看魔术表演的经过。魔术师奇博拉以魔术表演招徕观众，但他实际上并不是变魔术而是玩弄催眠术，这种催眠术是治安条例明文禁止的。当一些观众上台作助手时，在他的催眠术控制下听任他的玩弄，以致有的说出心中的秘密，有的处于似醒而睡的状况，一切行动举止都听从奇博拉的命令……最后他竟用催眠术麻醉了大家，马鞭一挥，全体竟发疯地跳起舞来。咖啡馆的侍者马里奥也被魔术师喊上了台，奇博拉用同样的催眠术剥夺了他的意志，使他似醒实睡，然后便把他的意志强加于马里奥，听他驱使，要马里奥像木偶一样按他的口令与指挥棒行动。可是等马里奥回到台下清醒过来时，马里奥便举起了土枪，朝台上一枪，把奇博拉打死了。小说发表后不久，即被墨索里尼列为禁书，由此可见小说的反法西斯倾向。

小说富象征色彩，奇博拉代表法西斯分子。法西斯分子用反动的理论和手段麻痹人民(即催眠术)，以便人民按他们的意志行动，使人民似醒实睡，失去用自己的理智判断真伪、进行行动的能力。马里奥象征纯朴的人民群众，他一度被奇博拉麻醉，听他指挥，但一等他清醒过来，便把奇博拉打死在地。奇博拉是一个反应灵敏、巧言令色、口才出众、外表丑陋，的家伙。他对观众的讥嘲、挖苦，他在台上的丑态，激起了人们的厌恶。1930年意大利墨索里尼的法西斯政权已经建立，因此作者要求德国人民保持警觉，不要被法西斯所麻醉，不要做法西斯意志的奴隶。

1933年后，托马斯·曼的创作进入第三阶段。1933年后的德国进步文学一般被称为流亡文学，因为大多数作家这时被迫

流亡他国。流亡文学的主题环绕着反对法西斯专政。很多批判现实主义作家由于在异国脱离了本国斗争的实际，因此他们的反法西斯作品不少采用了历史题材，以古喻今。托马斯·曼这一时期的创作便是如此。

《洛蒂在魏玛》是托马斯·曼流亡美国时完成的长篇小说。当歌德写《少年维特的烦恼》时，书中夏洛蒂的形象是以歌德当时十分爱恋的夏洛蒂·布甫为模特儿的。托马斯·曼的小说描写夏洛蒂1772年与歌德分别后，1816年他们在魏玛的重逢。当时夏洛蒂的丈夫早已去世，她带着女儿和侍女前往魏玛，想以探望姐姐的名义会见她少年时代的友人歌德。小说至少有三点含义。小说利用了1816年夏洛蒂访问魏玛的历史事实，对它进行了文学加工，说明歌德在魏玛的宫廷生活中仍坚持着人道主义理想和战斗精神。在法西斯猖獗的1939年，继承这种精神对一个作家来说又是多么可贵与必要，这是小说的第一点含义。其次，托马斯·曼用歌德为德国民族创造了灿烂的文化来与法西斯野蛮地破坏文化作对比。第三，法西斯妄图利用歌德来为法西斯政策效劳，把歌德歪曲为艺术上的“超人”。小说揭露了法西斯御用文人对歌德作品的歪曲，维护了歌德的真实形象。因此《洛蒂在魏玛》并非一般的文学家传记，而是一部抨击法西斯统治的小说。小说以叙述夏洛蒂抵达魏玛投宿于“大象”旅馆开始，旅馆的茶房得知来客是夏洛蒂后，便把这一消息散布到全城。小小的魏玛顿时轰动，因为大家知道，夏洛蒂原系魏玛公国宰相歌德青年时代的女友，一时旅店门口门庭若市，求见者络绎不绝。小说中歌德本人出场很晚，但通过求见者向夏洛蒂报导歌德在魏玛的宫廷生活，他对环境与各种事态的态度，以及在这鄙陋的环境和宫廷的敌意中坚持创作的情景，读者已经获得了魏玛时期歌德的形象。其中一个名叫阿特美·叔本华的来访者原是魏玛一个文学团体的女负责人，竭力想使夏洛蒂站在她一边，共同反对歌德的儿子奥古斯特·歌

德和她的女友奥蒂丽的婚姻。她反对的理由不仅因为奥古斯特的母亲——歌德的妻子克里斯蒂安娜·武尔皮乌斯是一个魏玛宫廷瞧不起的卖花女，还因为歌德和他的儿子在政治见解上与当时魏玛的民族主义青年格格不入。歌德父子对拿破仑的态度尤其激起了这位有沙文主义思想的女子的反感，因为奥古斯特甚至在歌德的支持下不积极响应反拿破仑战争。夏洛蒂一抵达魏玛曾立即给歌德写了便条，并焦急地等着他的回答。现在歌德派他的儿子前来拜访“洛蒂”，并邀请她数日后同进午餐。在约定的那天，“洛蒂”穿着年轻时的服装前来赴宴，歌德虽然殷勤，却敷衍其词。“洛蒂”看见客人们对歌德均卑躬屈膝，而歌德对此也并无反感。“洛蒂”又多次暗示“维特”时代的往事，但歌德却尽量回避。晚年的歌德不愿意浪漫地追忆往昔，而是脚踏实地面对现实。夏洛蒂在歌德那里感到并不自在，后来她一连几周闭户不出。一天歌德请她看戏，当返家时，在歌德的马车上，她看着歌德坐在她身旁，十分感激，并把这看作是和解的表示。歌德对她说，他看到了她衣裙上佩带的蝴蝶结，夏洛蒂曾在年轻时把这种蝴蝶结送给歌德。这时夏洛蒂也坦率地告诉歌德，她这次来魏玛，真正的目的是能见见昔日的朋友歌德。这部小说的思想核心乃是歌德的一段长篇独白。这篇独白表达了老年歌德对鄙陋环境的超越感、不断的进取心和对未来的追求，他探讨着祖国和爱国主义、科学和艺术、个人和历史的关系等问题，托马斯·曼通过对这些问题的看法第一次在他的小说中肯定了积极的人生态度。

托马斯·曼流亡时期的鸿篇巨著当推数百万言的四部曲《约瑟夫和他的兄弟们》，包括《雅各的故事》(Die Geschichten Jaakobs, 1933)、《年轻的约瑟夫》(Der junge Joseph, 1934)、《约瑟夫在埃及》(Joseph in Aegypten, 1936)和《赡养者约瑟夫》(Joseph, der Ernährer, 1943)。小说的题材取自《旧约》中有关犹太人约瑟夫的传说，描述犹太人的聪明才智和诚实正直的

性格，小说对法西斯的反犹和种族仇恨政策提出了控诉，因此是一曲人道主义的颂歌。

据《旧约》记载，雅各共有十二个儿子，他最喜爱的是约瑟夫和约瑟夫的弟弟本雅明，为此，约瑟夫和他的十个同父异母兄弟产生了矛盾。约瑟夫的异母兄弟为报复父亲的不公平，把约瑟夫卖给了去埃及的行商。到了埃及后，商人们又把约瑟夫当奴隶卖给了埃及法老的好友波提乏。约瑟夫不久便以他的勤恳、老实和努力受到了波提乏的重用，做了他家的总管，可是波提乏的妻子却爱上了约瑟夫。正直的约瑟夫拒绝她的引诱，于是波提乏的妻子恼羞成怒，反诬约瑟夫对她非礼。这样，约瑟夫便被投入监狱。不久，法老的侍酒总管因过失下狱，一天他做了一个梦。约瑟夫有圆梦的本领，对侍酒总管说，这个梦预示着他三天后即将获释。三天后总管真的获释。这样，约瑟夫成了远近皆知的圆梦专家。后来约瑟夫为埃及法老解释了他的怪梦，获得了法老的赏识，法老把整个埃及都托付给约瑟夫治理。约瑟夫解释法老的梦说，埃及将在七年丰收后接着七年大灾，于是在丰收的七年中备足了七年灾荒的粮食，使富者贫者都能在灾年安居乐业，证明了约瑟夫治理国家的能力，也证明了约瑟夫在荒年所采取的经济措施的正确性。受灾的邻国听说埃及在灾年尚有余粮，便纷纷前来埃及买粮，雅各也派十个儿子到埃及。约瑟夫通过考验，证实同父异母的兄弟已经变得正直，而且他们已经悔恨自己过去对弟弟的不义行为，现在他们非常热爱父亲和约瑟夫的小兄弟，于是约瑟夫便和他们相认了，并把自己被变卖为奴后的经历讲给他们听。父亲雅各得知他最爱的儿子并未死去的消息后无限幸福，也来到埃及，最后雅各与儿子大团圆。

托马斯·曼的这部作品从人道主义立场出发，同情犹太人在第二次世界大战中的不幸，并向他们乐观地预示，他们总会有团圆的一天，犹太人团圆之日也就是意味着法西斯屠杀犹太

人的政策破产。此外，犹太人约瑟夫的才能又否定了“超人”及“超人”治人的法西斯理论。小说还倡导人间应该有爱而不是恨。

托马斯·曼在第二次世界大战开始并在战后完成的重要作品是《浮士德博士。由一位友人讲述的德国作曲家安德列昂·莱文柯恩的一生》(Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, 1947)。这是一个写艺术家悲剧的“艺术家小说”。小说的形式是提前退休的文科中学教师、语文学博士采特博罗姆在伊萨尔河畔的一座小城为他死去的朋友莱文柯恩写传，这部传记冠以《浮士德博士》的标题。传记的时代背景是德国进入帝国主义到第二次世界大战法西斯崩溃的前夕。主人公莱文柯恩1885年出生于中部德国的一个小手工业者家庭，他十分早熟，酷爱音乐，有作曲天才。他的童年在富有田园趣味的农村度过，那里中世纪的古德意志生活习俗和田园风光从小使他养成苦思冥想、喜欢孤独的性格。莱文柯恩尤其喜欢思索违背理性的荒诞事物。他的叔父是一个器乐商人，引导他熟悉音乐，把他带进了音乐的王国。教堂风琴师凡德尔又教给他各种乐理。莱文柯恩和采特博罗姆一起在离故乡不远的小城上中学，后来在哈雷大学读神学，20岁时去莱比锡攻读音乐，并受教于昔日的风琴师、现在的音乐老师凡德尔。不久，莱文柯恩到慕尼黑乡间定居，认识了女房东、一位守寡的参议员夫人罗德和她的两个遭不幸的女儿，可是对她们仍保持一定的距离。一次他去意大利旅游，突然间他固有的偏头痛病发作，在幻觉中看见魔鬼坐在自己的面前，并不断变换着形体，魔鬼与他订约，答应在24年中不断给他灵感，使他创造出罕见的音乐佳作，代价是他必须舍弃一切人间的爱，此外，24年后他的灵魂归魔鬼所有。他从意大利回来时，正是第一次世界大战前夕。但他在19年间一直闭门作曲，即使在物质困难的战争年代，由于有两个崇敬他的妇女给

他支援，他在物质上并没有任何困难，采特博罗姆也常来探望他。莱文柯恩用勋柏格的十二音体系，以现代派音乐形式进行创作，他对自己的音乐革新非常得意。人道主义者采特博罗姆目睹法西斯的阴影将笼罩全德忧心忡忡，而唯美主义者莱文柯恩却在无休止地工作，想创造出人间最美的音乐。他对窗外的灾祸不闻不问,但是他的音乐却只能为国内外极少数人所接受。一位匈牙利的男爵夫人在经济上帮助了莱文柯恩，使他的新音乐得以普及，并且还送了他一枚金戒指，不过她要求他对她的名字永远保密。莱文柯恩逐渐违反了“舍弃一切人间的爱”的禁律：旅行瑞士时，他爱上了一位瑞士姑娘，可是那瑞士姑娘却爱上了莱文柯恩派去向她求婚的小提琴手。接着是莱文柯恩的妹妹的儿子被送到他那里养病，他很爱这个孩子，但这孩子竟患脑膜炎死亡。莱文柯恩对女性的爱和对儿童的爱意味着他不甘孤独，希望生活中有人间的爱，可是这两种爱都没有结出任何果实，反而使他更增加了一份失望。之后他专心致志地把16世纪民间故事书《浮士德博士》中浮士德进地狱的一章改编成大型清唱剧，并题名为《浮士德博士的悲歌》，这部清唱剧和贝多芬第九交响曲的《欢乐颂》完全相反，它充满了悲观情调，不是歌颂欢乐、博爱，而是歌颂舍弃一切人间的爱和希望，充满了神秘主义色彩。这一音乐作品的主题思想同歌德的《浮士德》所表达的积极向上的进取精神也截然相反。在莱文柯恩的音乐中，有的只是浮士德的苦难。像中世纪民间故事书中的浮士德临死前召集学生、亲友一样，1930年莱文柯恩在完成这一作品后也邀集了他的朋友，向他们介绍作品的片断，并叙述与魔鬼订约的事。可是在他演奏时人们却纷纷离席，他昏倒在地。朋友们把他送到一所疗养院，几天后又接他返回故乡，他已失去清醒的理智，变成痴呆。这表示他在精神上已经死亡。后来他在母亲身旁又生活了十年，1940年正当法西斯猖獗之时，他在乡间病死。

我们可以比较一下民间故事书中的、歌德笔下的和托马斯·曼书中的三个浮士德形象。民间故事书中的浮士德博士反对中世纪的禁欲主义，要求享受人生，他反对中世纪的神秘主义和蒙昧主义，要求了解科学和自然的奥秘。歌德笔下的浮士德代表上升时期的资产阶级，他有进取心，追求理想，寻求人生的目的。而20世纪托马斯·曼笔下的"浮士德"却代表资本主义没落时期的资产阶级知识分子，他在唯美主义的王国中迷了路，脱离了人民和生活。"浮士德"没有对人间的爱，他的作品也就失去了任何价值。现代的浮士德既无追求、探索精神，也无对生活的积极态度，因此也就创造不出为人民所接受的真正美的艺术作品。

在采特博罗姆的记叙中，反映了托马斯·曼本人的许多思想。采特博罗姆的传记写于1943年，完成于1945年，因此他把1943～1945年间的时代事件、法西斯没落崩溃的个人印象也都夹杂到了记叙之中。莱文柯恩梦幻中出现的魔鬼则代表20世纪的非理性主义。与魔鬼订约又意味着莱文柯恩把灵魂出卖给了非理性主义的哲学思潮。作者通过对现代浮士德——音乐家莱文柯恩的记叙还说明，20世纪给德国人民和世界人民带来黑暗与灾难的法西斯主义可以追溯到中世纪的宗教蒙昧主义。作者认为莱文柯恩是一个有天才的人，德意志民族也是有才能的民族，但莱文柯恩没有明确的生活目标，因此才去与非理性主义(魔鬼)结合，德意志民族也一时迷失方向，为法西斯所奴役，所以作者让莱文柯恩在1930年至1940年这十年中意识不清醒，为此，有的评论家认为这是一部描写德国命运的小说，是一部从内容到形式都十分德国化的小说，在这个意义上，莱文柯恩体现了德国人民。作者对德国的前途还没有丧失全部信心，因为托马斯·曼用这样一句话结束全书："愿上帝保佑你们可怜的灵魂，我的朋友，我的祖国！"

作者在小说中运用了不同色彩的语言风格，即模仿路德的

德语、古语言学家的古典散文风格和一般日常语言等，为的是传达出不同人物的心理状态和环境气氛。这部小说发表后两年，托马斯·曼写了《〈浮士德博士〉一书的产生，一部小说的小说》(Die Entstehung des Faustus, Roman eines Romans, 1949)，书中详细地描写了创作背景、利用的材料以及创作的目的和意图，并说明莱文柯恩的生平有许多地方是以尼采为模特儿的。

《骗子菲利克斯·克鲁尔的自白》在第一次世界大战前的1911年就开始写作，1922年部分发表，1954年才完成了第一部，这部小说具有流浪汉小说的风格，小说以菲利克斯·克鲁尔写回忆录的方式叙述他招摇撞骗的一生，笔调是幽默讽刺的。托马斯·曼在创作上有如冯塔纳，尽量不去制造曲折的情节，不去"发明"什么故事，避免激情，倾向于冷静的思考，致力于思想的深度和语言的多变上。

骗子克鲁尔出身于外表还有些体面、其实内部已经空虚的家庭。父亲是香槟酒厂的老板，很会做生意，也很会装老实，所以他常常能够以次充好。在家庭的熏陶下，克鲁尔从小就从大人那儿学会了虚伪待人的习惯。他还有模仿的天才，他学小提琴演奏的声音惟妙惟肖，人们为此都称他为神童，他也沾沾自喜，认为世上一切都可模仿。他印象特别深刻的事是，一个道德败坏的演员却能用他的表演引起大家的欢呼喝彩。随着年岁的增长，克鲁尔也学会经常在生活中"演戏"了。他不愿去上学，就会成功地向医生装病，有时也去偷点东西，为的是享受偷到东西时的愉快。后来他发现自己还有与妇女调情的天才。这期间父亲的酒厂倒闭，父亲自杀。克鲁尔的教父为克鲁尔的母亲在法兰克福开了一家小旅店，为了克鲁尔的生计，又给他介绍了一个在巴黎饭店当侍者的差使，但是克鲁尔先得服完兵役。在大城市法兰克福，克鲁尔先学会尽情地享受并观察大城市的生活，观察富有者的举止谈吐，学会与妓女厮混。在进行兵役体检时，克鲁尔大装其羊角风，竟成功地逃避了兵役，于是克鲁

尔立即启程前往巴黎。在过境检查时，克鲁尔又巧妙地偷了一位贵妇人的首饰箱。到了饭店，当了开电梯的小工人后，他才去偷偷变卖首饰，把换来的钱当作日后活动的基本资金。不料那被偷的太太也下榻于克鲁尔服务的旅馆，她主动地勾引了克鲁尔，克鲁尔向她承认，她的首饰箱是他偷的，那位太太不但不生气还鼓励他多偷，以便扩大他的“基本资金”。克鲁尔不愿与他人合伙偷，他要保持自己的独立性；免得受制于他人。后来他认识了一位与他同年龄的卢森堡侯爵维诺斯塔，这位侯爵不久便与他成了莫逆之交，克鲁尔也因此知道了侯爵家的全部底细。侯爵的父母为了躲过一桩婚事要送侯爵去世界各地旅行，可是侯爵情愿在花花世界的巴黎厮混，而不愿去周游世界，于是他建议克鲁尔装扮成他本人代替他旅行。克鲁尔素有模仿、假冒、欺骗的本领，装扮贵族也惟妙惟肖，于是他便顶替侯爵出发。他先乘火车去里斯本，在那里“侯爵”认识了里斯本自然博物馆馆长。为了勾引馆长活泼的太太和女儿，克鲁尔想先在里斯本逗留。由于他的手腕，他竟在里斯本的贵族社会里获得了极大的好感，连卢森堡侯爵的父母也从报导中知道了他们的“儿子”在葡萄牙社交界已享盛名。克鲁尔要引诱馆长太太和女儿的计划这时也日见成熟……小说写到这里中断了。这部作品以轻松滑稽的笔调讽刺了资本主义社会的欺骗与虚伪本质，在这样的社会里，长于欺骗的克鲁尔如鱼得水，处处成功，他越混得好就越证明这一社会的堕落本质。小说通过骗子克鲁尔处处顺心得意，证明这个社会和世界已是何等的荒谬！

托马斯·曼的哥哥亨利希·曼(Heinrich Mann, 1871～1950)在讽刺、暴露方面比托马斯·曼有更高的成就，在思想上也比弟弟进步。他是一位杰出的小说家。

亨利希·曼开始写作的时代正是德国资本主义向垄断过渡的时代，在经济上垄断代替了自由竞争，在意识形态上尼采哲学风靡一时。第一次世界大战后沙文主义情绪颇为泛滥，文学

艺术中各种流派层出不穷。总之，当亨利希·曼开始创作时，政治上、意识形态上正处在大变动的时代。亨利希·曼尽管一开始时受到表现主义影响，但不久便继承了批判现实主义传统，用文学为武器揭露了威廉帝国的统治，这样的作家在当时的德国是少见的。亨利希·曼的主要创作是长篇小说，也有不少政论著作，在小说方面的成就集中在第一次世界大战后和第三帝国时期。亨利希·曼的第一部成功的长篇小说是《在懒人乐园里》(Im Schlaraffenland, 1900)，它的副标题是《一部上等人的小说》(Ein Roman unter feinen Leuten)，说明这部小说矛头针对的正是"上等人"。小说除了写大资产阶级的金融统治和垄断统治外，主要暴露帝国主义时期文化和道德的堕落，它的情节是这样的：

19世纪90年代，一个外省大学生楚姆才来到了柏林，企图在这里寻找往上爬的机会，为此，他首先得寻找"关系"。可是他囊空如洗，在柏林图个温饱已很不容易。在这困难的时候，他遇到了作家考伯夫，经考伯夫的介绍，楚姆才常去一家咖啡馆与一帮寄生文人碰头，在那里认识了夜报编辑本第奈博士，又经本第奈的引见，楚姆才总算踏进了大财主托尔克海姆的沙龙。这位财主不但是夜报的经济支柱，还是德国驻某外国的总领事。在这位总领事家里，楚姆才很快熟悉了上等人之间的欺诈关系。托尔克海姆的年老色衰的太太阿德海黛看中了年轻的楚姆才后，便把这穷小子"升格"为她的情夫，不仅给他钱，还为他买了一幢舒适的住宅。托尔克海姆也乐意他的太太有外遇，因为这样他就可以和年轻美貌的无产者女儿阿格内丝频繁来往了。这期间，楚姆才已在报上发表诗作和剧本，也开始有了名声。楚姆才为了激发阿德海黛的醋意，以便从她那里弄到更多的钱，并使她受制于他，便和阿格内丝有了暧昧关系，这是楚姆才往上爬的过程中犯的"大错误"。他和阿格内丝的关系引起了托尔克海姆和阿德海黛两方面的愤怒，于是托尔克

海姆和阿格内丝断绝了关系，托尔克海姆太太也和楚姆才断绝了关系。托尔克海姆答应楚姆才一个夜报编辑的职务，条件是他必须和阿格内丝结婚。楚姆才和阿格内丝最终依然回到原先底层生活的氛围之中，而托尔克海姆则依然是经济、文化、政治生活中的大人物。

亨利希·曼的创作和思想深受法国文学的影响，这部小说的情节使人联想到莫泊桑的《俊友》，楚姆才靠钻营和男女关系发迹的本领就像《俊友》的主人公杜洛阿。但是楚姆才最终并未挤进上流社会成为上等人，而杜洛阿却步步高升。这部小说的意义在于它是德国文学史上第一部描写垄断资本家的小说。托尔克海姆不仅经济上是大银行家，控制着交易所，他还是文化界的支配者，报刊的经济后台，他的沙龙是文人聚集的场所，此外，托尔克海姆还钻进了政界，是驻外总领事，这样一个典型跟当今的垄断资本家已有某些类似的地方了。

亨利希·曼曾在意大利生活多年，这也是世纪初德国文化界的普遍现象。当时，要在文学艺术上有所造诣几乎都得去意大利学习深造，在那里与名流往来，扩大自己的影响，甚至在那里成名。亨利希·曼的不少早期作品便是以意大利为背景的。这方面最好的作品是《小城》(Die kleine Stadt，1909)，小说叙述一个城市里两派人的争论与和解。19世纪末，意大利某小城来了一个歌剧团，小城最有影响的人物、当地的律师贝洛梯坚决支持剧团在小城演出，因为演出会给小城带来欢乐与生机。与贝洛梯对立的是神父唐·泰特奥，他坚决反对歌剧团演出，认为这种演出只会败坏市民道德，他要求市民们顺从教会的旨意与管束。于是围绕着剧团演出问题，以贝洛梯和泰特奥为代表的两派的矛盾便表面化了。歌剧团的到来引起了全城的关注，小城的男性公民追求剧团的女歌唱家，剧团的男高音奈罗则对全城最漂亮的姑娘阿尔巴一见钟情。阿尔巴虽被她严厉的父亲送进了修道院，可是爱的力量驱使她每天来与奈罗幽会。在两

派斗争的最后，剧团还是得到了演出。在演出当晚，唐·泰特奥命令教堂仆役敲响教堂大钟来破坏演出，贝洛梯不得不派小城武装力量前去制止。演出时剧场观众也同样形成两派，有的叫好，有的喝倒彩，几乎使演出无法进行下去。演出后，两派斗争继续进行。一天晚上，剧团演员居住的客店起火，唐·泰特奥从火中救出了曾在他那里做过忏悔的女歌唱家。次日，在教堂做礼拜时，他承认火是他出于嫉妒而放的，并对他的行为表示忏悔，并要求双方和解，认为双方的争论只会带来更大的思想上的狂热性和行动上的盲目性。泰特奥的这一号召得到双方热烈的响应，于是剧团在小城逗留了四周后，胜利地离开了小城。

亨利希·曼笔下的这一意大利小城，一直保持着1848年后的民主传统和加里波第为自由而斗争的思想影响。对小城起主导作用的是这里的居民的爱的感情，这种情感使这里的居民品格高尚，小说描写的实际上不是个别的人，而是人民群众这一集体。作者自己解释这个作品时说：“在这里响彻的乃是高尚的民主之歌。”小说最后双方的和解并不是通过斗争，而是通过爱和谅解，作者希望通过爱和谅解来调和人间的对立，解决世上的矛盾和纠纷。

1905年写的《垃圾教授》(Professor Unrat)是作者为威廉二世统治下的德国所绘的一幅漫画，它的副标题是《一个暴君的末日》，可见主人公拉特是作者要否定的形象。小说主人公拉特教授在文科中学执教已25年，他对待学生犹如暴君，学生们都非常恨他，给他取了一个“垃圾教授”的绰号，因为“拉特教授”和“垃圾教授”的发音十分近似。拉特生活和教课的目的是抓住学生的不轨行为然后严加惩处，班上有三个学生尤其是他的眼中钉，即领事的早熟的儿子洛曼，身体强壮而头脑愚笨的、有伯爵身份的艾楚姆和身体瘦小、性格活泼的基什拉克。这三名学生每当拉特在他们身旁经过时总要高叫：“我闻到了垃

圾的味道！”拉特虽明知是骂他，却又没有证明，因此奈何他们不得。有一天拉特在批改作文本时，发现洛曼的本子里竟夹着洛曼给一个名叫罗莎·弗罗利希的“女艺术家”的一首伤风败俗的诗。拉特非常高兴，庆贺自己抓到了把柄，于是他决计要找到这个罗莎，严禁她继续与洛曼来往。经过一番侦察，拉特终于在一家“蓝天使”低级舞厅里找到了这个名叫罗莎的“舞蹈家”。原来这三名学生竟是这家酒吧舞厅和罗莎的更衣化妆室的常客。拉特闯进“蓝天使”舞厅之后，三名学生便不敢再定时来访了。可是自从拉特踏进“蓝天使”后自己也难以自拔，因为他也迷恋上了那能歌善舞的“女艺术家”。“女艺术家”终于把这位令人生畏的拉特也引上了歧途。由于拉特经常出入“蓝天使”，不久他便成了全城的闲话资料。某个星期日，洛曼等三名学生和罗莎去郊游，因破坏了一个古墓而被人告发，案件牵涉到了拉特，结果除领事的儿子洛曼外，艾楚姆和基什拉克被校方开除，名声不好的拉特也被迫提前退休。拉特退休后已无所顾忌，于是便决定与罗莎结婚。罗莎结婚后立即把她一直隐藏着的过去和别人所生的孩子奉献给他。婚后，生性风流的罗莎把拉特的住宅闹得乌烟瘴气，成了她经常和阔佬恶少调情幽会的场所，拉特对此也无可奈何，因为他的积蓄和退休金无论如何也不够罗莎的花销。一天，罗莎在城里偶然碰到消失已久的洛曼，为了重温旧梦，追忆在“蓝天使”的良辰，罗莎约洛曼在拉特不在家时前来家中聚谈。正当他们在家幽会之际，拉特破门而入。拉特本来就对洛曼特别仇恨，见此情状，不禁大怒，抓住不忠实的罗莎企图勒死，洛曼赶快去喊警察。警察到达后，逮捕了有杀人企图的拉特，并把罗莎也带去传讯。

这部小说揭露了威廉二世时代德国教育制度的腐败，这种教育制度是一种提倡百分之百服从教师的奴隶主义制度，而养成这种奴隶主义精神对统治阶级的军国主义内外政策十分有用。作者把学生们必须服从的“师表”端到了阳光之下，让人看

清：原来这个道貌岸然的君子不过是个品德败坏、格调低下的败类，从而也否定了这种盲目服从精神，指出了奴隶主义的愚蠢。

《臣仆。资产者的小说》(Der Untertan. Roman des Bürgertums, 1918),《穷人。无产者的小说》(Die Armen. Roman des Proletariats, 1917)和《首脑。领袖们的小说》(Der Kopf. Roman der Führer, 1925)是亨利希·曼的《帝国三部曲》(Das Kaiserreich. Die Romane der deutschen Gesellschalt im Zeitalter Wilhelms Ⅱ.) 所包含的三部小说。

1914年作者便已完成了《臣仆》，由于反动检查制度的刁难，全书直到1918年十一月革命后才得以完整出版。全书一出版，六周内即销售了10万册，可见受欢迎的程度。

这部小说是批判威廉二世时代的德国以及当时普鲁士军国主义的最重要的文学作品。小说描写了19、20世纪之交小城奈泽西的狄德利希·赫斯林如何在政治上发迹、经济上发财，成了全城最有影响的人物的故事。小城奈泽西实质上是整个德国的缩影。作者通过19世纪中叶自由资本主义的衰落衬托出赫斯林的崛起，他的崛起又象征着那具有浓厚封建意识的德国资产阶级的得势。小说表明大资产阶级在本世纪初发迹之时已显示出法西斯主义本性，赫斯林便是这个阶级的代表。

赫斯林是奈泽西造纸厂老板的儿子，他从小崇拜权力，会看风使舵，欺软怕硬。赫斯林在弱者面前是暴君，颐指气使，在强者面前是臣仆，奴颜婢膝。赫斯林在中学时代就表现了这一性格。他尤其崇敬威廉国王，有一次他在马路上看见国王，由于狂热的兴奋竟跌进了水坑。中学毕业后，他进入柏林大学，还混得了一个博士头衔。在大学期间赫斯林接受了各种效忠国王的教育，把威廉国王当作自己崇拜的偶像，甚至留起了德皇的两撇上翘的八字须。读者会由赫斯林对德皇的狂热联想到法西斯分子对希特勒的狂热，事实上赫斯林正是法西斯分子的前驱。赫斯林返乡后不久父亲便去世，他继承了遗产，成了纸厂老板。

赫斯林一上任便雄心勃勃，整顿工厂纪律，准备扩大生产。他心里明白，要在事业上往上爬不能不参与政治。奈泽西有三派重要政治势力；第一种势力是以1848年坐过牢的老布克为代表的自由党，它代表19世纪中叶德国自由竞争时代的“正派”资产阶级。由于老布克在1848年革命时代功绩卓著，所以自由党在全城有相当影响，正因此，赫斯林回到奈泽西后便谎称自己也是自由党人。第二种势力是社会民主党，它以赫斯林纸厂的机器匠拿破仑·费歇尔为领袖。费歇尔是披着工人外衣的工贼，毫无工人阶级的品质，只知通过权势斗争向上钻营。费歇尔和两面三刀的赫斯林狼狈为奸，相互利用。费歇尔在得到赫斯林的支持后，终于如愿以偿，做了国会议员。第三种势力是后起的保皇党。赫斯林一贯自称臣仆，奴性十足，甘当威廉二世的走卒。当赫斯林在罗马度蜜月时，正值德皇访意，赫斯林竟忘却了新婚之乐，处处尾随德皇作义务警卫员。赫斯林周旋于这三种势力之间，最后他利用社会民主党打击自由党，并取代自由党的市议员位置。小说末尾，奈泽西城的保皇党胜利，自由党失败，老布克寂寞地死亡，在奈泽西建立了一座前德皇威廉一世的纪念碑。

小说生动地塑造了赫斯林这一反面形象。赫斯林仇恨工人和人民群众，他做了工厂老板后便开除工人，对游行的工人队伍则恶狠狠地说：应该用大炮来对付他们。赫斯林虽然不喜欢民主党，不喜欢机器匠费歇尔，可是当他作为一种政治势力还有利用的必要时，赫斯林也能与他勾结在一起。赫斯林品质恶劣，寡廉鲜耻。靠诬陷布克的女婿对德皇犯有大不敬之罪，排挤了布克的女婿在参议员的议席，自己取而代之。在婚姻问题上他也会造谣中伤算计他人。老布克的儿子小布克的未婚妻古斯特是他小学时的同学，古斯特有大笔遗产可以继承，相貌也长得动人，赫斯林为了达到和古斯特结婚以占有她的财产的目的，便在社会上散布流言蜚语，说古斯特的母亲和老布克年轻时关系

暧昧，说不准古斯特还可能是老布克的女儿等等。经不起舆论压力的古斯特只得与小布克解除婚约。这时赫斯林乘虚而入，与古斯特结了婚，从外表看来，还似乎是他在挽救古斯特的名声。小说结尾时，老布克死亡，赫斯林弄到了一家大造纸厂的股票，成了大老板，政治上经济上步步高升，并主持了威廉一世纪念碑的揭幕典礼。它的象征意义是：资产阶级早年的民主传统现已不复存在，20世纪的帝国主义反动势力已经登上历史舞台。小说最后虽然现实主义地描写了帝国主义反动势力的得势，但这部作品并无悲观色彩，风格是讽刺的、揭露性的。亨利希·曼面对反动势力取得胜利的历史事实所抱的历史乐观主义精神，集中表现在最后一章赫斯林主持揭幕典礼的描绘上，全书讽刺的笔调和漫画化的手法在这一章中最为集中。赫斯林在典礼上向霍亨索伦王朝致敬的演讲，从语调、措词、内容到演说的姿势都具有典型的军国主义色彩，使人非常自然地想起了30年代的希特勒。赫斯林狂吠道："我们最崇高的劳动是制造武器。"可是正当赫斯林声嘶力竭、张牙舞爪地大放厥词之际，突然天降大雨，狂风刮走了他的讲稿，露天里衣冠楚楚的资产阶级代表人物都一个个成了狼狈不堪的落汤鸡，全场顿时混乱起来，加上这时突然天空一声响雷，吓得赫斯林赶忙钻进讲台底下，弄得洋相百出，丑态毕露。这一漫画式的讽刺场面象征赫斯林尽管登上了历史舞台，但他不过是个色厉内荏、外强中干的家伙，前景是不妙的，他将面临一片混乱。赫斯林虽然张牙舞爪，但只要一声响雷便会灵魂出窍，可见作者对反动势力的观察十分深刻。亨利希·曼对社会民主党也有着深刻的认识，指出它表面上反对皇权，实际上却叛卖了工人利益，助长了反动势力。第一次世界大战前夕德国社会民主党对德国参战的支持便足以说明它的蜕化本质，当时只有它的不掌权的左派还在坚持正确道路。亨利希·曼自己说过，这是一部描绘世纪之交威廉帝国的资产阶级的小说。《帝国三部曲》第二部《穷人》描写的则是帝

国无产阶级的处境。《穷人》描写了赫斯林和工人卡尔·巴利希之间的直接冲突。16年过去了。赫斯林的造纸厂规模越来越大，赫斯林一家住进了豪华的别墅，而工人们却挤在极窄小的住房里。一天，20岁的工人卡尔·巴利希从他舅父格勒特处得悉，格勒特曾借给赫斯林的父亲——他当年服役时的战友四百个塔勒。老赫斯林凭这四百塔勒作资本办起了一个小工厂，还答应日后向格勒特分赠红利，这方面的证据是老赫斯林曾就此事写信给老布克承认过，如今原信在律师小布克手里。卡尔于是向布克索取此信，布克虽然把原信给了卡尔，但警告他说，要根据这封信从法律上提出索回赫斯林的全部资金是毫无可能的。卡尔要求得到赫斯林的全部企业的目的不是占为己有，而是要把造纸厂作为全体工人的集体财产。卡尔为了诉讼的胜利，开始努力学习法律，企图用资产阶级法律来剥夺赫斯林的财产，并相信他有朝一日会胜利。赫斯林知道了卡尔的企图后，心中颇为焦虑，决心排除这块绊脚石。他的手段是收买医生，让医生在健康检查时宣称卡尔有癫狂症，接着将他关进了精神病院。全厂工人为卡尔被关入精神病院准备总罢工。医院无法，只得又把卡尔放回。赫斯林一计不成便又生一计：他一方面声称此信纯系伪造，另一方面提出向卡尔提供十万马克以达成妥协，可是卡尔不答应，因为他认为他的斗争不是为了个人的利益。于是赫斯林便一不做二不休，把巴利希家的人全部开除出厂。最后工人们进行全体总罢工，企图冲进赫斯林的别墅，用暴力剥夺他的财产。帝国军警闻声赶来，驱散了罢工工人，并向工人开枪。卡尔为了避免工人牺牲，放弃了对赫斯林的斗争，被迫重新返回被剥削的工人行列。表示出对统治者剥削者斗争的绝望。第一次世界大战爆发了，小说便以卡尔到前线参加大战结束。这部作品描写了无产者的贫困，小说的中心则是无产者企图用合法斗争手段来推翻资产阶级，这是实际上的“议会斗争”。斗争的结局表明，要想通过合法斗争取得胜利只不过是

幻想，资本主义社会的法律在本质上是保护资产者的。小说中的工人斗争是自发的，既无斗争纲领，也无组织领导，因此也是不成熟的。亨利希·曼写这部小说时，社会民主党右翼的修正主义政策已占领导地位。作者无法向读者展示改造德国社会的具体方法和前景，无法指出无产者解放自己的具体道路。

《帝国》的第三部《首脑》描写威廉二世德国的统治阶层。这部小说与前两部并无人物或情节上的联系，它只是描写了1891～1914年威廉帝国在政治上经济上的种种没落现象。小说中的人物虽有些影射，但情节多半是杜撰的，因此它是一部文学作品，不能算是历史小说。

亨利希·曼在流亡时期写作和出版的《国王亨利四世的青年时代和完成》(Die Jugend und die Vollendung des Königs Henri Quatre)，是亨利希·曼用历史小说的形式反对希特勒法西斯政权的作品。它分上下两部，即《国王亨利四世的青年时代》(1935)和《国王亨利四世的完成》(1938)。小说描写法国国王亨利四世的生活道路和他为完成法兰西的统一、建立民族国家而斗争的事迹。这部小说和《帝国》三部曲构成了他的小说创作的两大支柱。亨利希·曼在《亨利四世》中塑造了一个人文主义的法国国王的形象，他关心人民生活，主张宗教信仰自由，提倡宗教宽容，竭尽全力结束使法国分裂的胡格诺宗教战争，给人民赢得了和平来努力发展生产。亨利希·曼正是用开明君主的形象来和希特勒——这个把德国人民拖向战争、给人民带来深重灾难的法西斯头子进行对比的，这里反映了流亡时代的亨利希·曼对一个未来的民主德国的向往，因此《亨利四世》是一部借古喻今的历史小说。

16世纪下半叶，法国正处在胡格诺宗教战争的战火之中。法国南方因资本主义工商业发展较快，所以瑞士宗教改革家喀尔文的影响在这里也较大。法国南方当时已经信仰喀尔文新教，在宗教势力上占统治地位的天主教便把信仰喀尔文新教的法国

新教徒——胡格诺教徒视为异端，于是以北方为根据地发起频繁的战争对南方进行镇压，这就是绵延30多年的胡格诺战争。法国南方因地处沿海，资本主义发展较快，而喀尔文的新教在一定程度上冲破了天主教的思想束缚，有利于当时的资本主义先进思想传播，因此胡格诺新教基本上代表着新兴的资本主义力量，而天主教则代表着守旧的封建势力。法国南边的纳瓦拉公国的王后珍妮便是一个胡格诺教徒，她常用人文主义思想影响他的儿子亨利。亨利从小在比利牛斯山的大自然中和平民的孩子一起玩耍，一起长大。亨利属波旁家族，这波旁家族又是16世纪在朝的法国统治王族瓦罗亚的近亲旁支。亨利长大成人后便继承了纳瓦拉公国的王位。亨利自小已与在朝的法国国王查理九世的妹妹玛果订了婚。当时法国胡格诺派的首领便是纳瓦拉公国的珍妮王后、亨利的舅父孔德和公国的大将柯利尼。后来孔德阵亡，亨利的母亲也去世，19岁的亨利加入新教后即成了胡格诺派的首领。就在同一年(1572)，亨利带领大批新教贵族前往巴黎和玛果公主结婚。其实这一婚礼是查理九世的母后卡塔林娜和朝中有权势的天主教派首领洛林公爵吉士的阴谋。在结婚庆典之后，于8月23日至24日的夜间，即圣巴托洛美节日的前夜，巴黎和其他一些城市统一行动，在半夜里杀死了所有的胡格诺教徒，仅巴黎即有三千新教徒被杀，史称“圣巴托洛美惨案”。亨利随身所带的大将柯利尼也遭杀害，亨利虽幸免一死，但也从此如囚徒一样被幽禁于卢浮宫，并被迫改宗天主教。卡塔林娜之所以不杀亨利，为的是用亨利来牵制觊觎王位的洛林公爵吉士。这时在宫中的亨利犹如丹麦王子哈姆雷特，他只得外表装得驯服，以便有朝一日能东山再起。国王的部队进攻胡格诺派在拉罗歇尔的要塞，亨利作为军官也必须参加，同行的还有一个人文主义者、贵族蒙田。蒙田对亨利的谈话给了亨利极大的启发。蒙田对他说：宗教战争既不是起源于信仰，也不会使人更加善良。它们对于一部分人是发展野心的借口，

对于另一部分人是发财致富的捷径。在宗教战争中不会出现神圣事业，宗教战争只能削弱民族和王国，使其成为外国野心家的掠夺品。蒙田的这番话给亨利极大的教育，成了他日后结束国内宗教战争、抗击西班牙入侵、统一法国、振兴法国的思想基础。蒙田与亨利的对话是作者杜撰的，目的在于说明亨利受了人文主义思想的影响。以吉士为首的天主教派在西班牙的支持下组成了天主教联盟，一时天主教联盟几乎控制了全法国。亨利最后终于逃出巴黎，重返南方，并与胡格诺教徒再度取得联系。此后，亨利以南方为基础，为争夺王国而斗争。亨利首先在南方进行了经济改革，渐渐地争取到新的支持者。查理九世死后，亨利三世软弱无能，失去了对全国的控制。由于瓦罗亚家族没有后裔，便立近亲波旁家族的亨利为王位继承人。不久亨利三世被天主教联盟谋杀，亨利便成了正式的法国国王，可是天主教在北方掌权，因此他还不能控制整个法国。这样，亨利为击败天主教联盟，在阿尔奎一役中旗开得胜(以上为上部内容)。但这第一次胜利对亨利说来还不具决定性的意义，因为巴黎还在天主教联盟的控制之下，还在西班牙部队的控制之下，接着，1590年3月在依弗莱一役中，亨利击败了西班牙和天主教联盟的联军。当时的巴黎，大多数居民还信仰天主教，亨利为了获得巴黎，不使巴黎人民受到宗教迫害，不使国家动荡，便以国事为重，本着人文主义的宽容原则，违反他的胡格诺朋友们的意志，重新皈依了天主教，并说出了一句名言："为了巴黎，做一场弥撒是值得的。"意即为了巴黎，改信天主教是值得的。为此，亨利派使臣前去英国，向英国女王说明了原因。英国女王既把亨利看作反对天主教西班牙的同盟者，又害怕亨利统一法国后的力量。亨利皈依天主教后，信天主教的巴黎向亨利打开了大门。对于北方的其他城市，亨利也一一用外交、经济手段加以占领，因为亨利明白，这些都是属于他自己的国家，他要尽一切可能加强而不是削弱它。亨利为了民族的统一

和国家的强大，采取了经济、政治、法律等各方面的措施，并努力改善连年遭受战争灾难的农民的生活。他说："让每个人在每个礼拜天，锅里有一只鸡！"亨利甚至在广场上公开处死杀害平民姑娘的一位年轻贵族。就这样，亨利赢得了老百姓的尊敬，称他为"好国王"。1598年亨利在南特发表南特敕令，宣布天主教为国教，但胡格诺新教徒也享有一切平等权利。这一民主政策结束了宗教对立和宗教战争，促进了国家的繁荣昌盛。天主教反动势力日益孤立，他们对付亨利的唯一手段只剩下谋杀了。亨利与玛果离婚后，本想与他所爱的嘉波丽莱结婚，这也是人民所希望的，但是他不得不和意大利的梅第琪家族的玛丽联姻。查理九世的母亲卡塔林娜即出身于梅第琪家族。这一婚姻既出于财政考虑(因为梅第琪家族是大富翁)，又出于对天主教贵族的让步，让他们看到原法国瓦罗亚家族的血统仍在波旁家族中继承。玛丽和亨利所生的儿子就是后来继承了王位的路易十三。与梅第琪家族的联姻给了贵族谋杀亨利以可乘之机。亨利自从法国统一后，又致力于欧洲的和平，企图建立欧洲15国联盟，以防止天主教的西班牙联合哈布斯堡王族发动全欧性战争。正当他想实现这一雄心勃勃的计划时，西班牙和教会派遣的杀手却致他于死命了。直接收买刺客的正是玛丽王后——亨利的妻子。这是亨利第九次遭暗算，这次暗杀是在巴黎的大街上进行的，那天是1610年5月13日。亨利代表新兴市民利益的内外政策激起了天主教反动势力的仇恨，这是他被暗杀的根本原因。法国人民为亨利之死感到悲痛，他们为他守灵达三周之久。亨利虽死，但他为法国统一，为建立法兰西民族国家，为上升时期的资本主义的发展立下了功绩。

亨利在其一生中始终以民族、国家利益为重，虽然他内心倾向于喀尔文新教，但他几次改宗天主教，亨利是顺应历史发展及顺乎民心的开明国王，这是亨利赢得历史地位的根本原因。当然，亨利的一切活动最终还是为了巩固自己的地位和王权，

但他巩固王权在当时具有进步意义，因为资产阶级的发展需要中央集权的统一国家。就亨利统一国家、发展经济、关心人民生活、结束宗教战争等而言，亨利无疑是开明国王。发表此书时的希特勒则是亨利的一个对立形象，书中的吉士就有希特勒的特性，小说中天主教联盟制造的惨案就像纳粹暴行一样。亨利遭到暗杀的结局并不意味着亨利希·曼的历史悲观主义，或对和平前景与人文主义理想的失望，作者作这样的安排，只是从历史事实出发而已。这说明作家清醒地看到了人类历史发展的曲折性。亨利被刺的根源并非在于他的改革超越了历史可能，而是亨利对天主教和耶稣会等反动力量的过分宽容以及对宫廷失去了一定的警觉。

亨利希·曼一生是一个民主战士，他用他的小说和政论，对他经历的三个历史时期作了无情的揭露与尖锐的讽刺。亨利希·曼受了法国文学思想上的人道主义和创作上的现实主义的深刻影响。他在创作上逐步克服了世纪之交各种各样的唯美主义，走上了现实主义的创作道路。亨利希·曼作为进步作家，一直站在时代的前列。他的《左拉论》主要不在于对左拉的评论，它的价值更在于：作者含沙射影地揭露了第一次世界大战的帝国主义性质，亨利希·曼的这一见解和当时许多德国沙文主义或受沙文主义思想影响的作家相比，立场是多么鲜明。在魏玛共和国时期，亨利希·曼用他的政论表达了他对魏玛共和国的失望。1933年法西斯政权对他实行“就业禁止”。1933～1940年他一直在法国，成为流亡国外的德国进步作家的领袖。1935年他被推举为德国人民阵线的主席。当法国即将陷落时，他又被迫流亡美国。第二次世界大战期间，他深信法西斯必亡。1941年，当希特勒气焰最盛之时，他也看到未来的光明，坚信苏联人民决不会做法西斯的奴隶。第二次世界大战结束后，1949年的下半年，他被民主德国选举为新的德国艺术科学院的主席。当他正要从美国启程返国就任时，1950年3月12日突然

病逝于美国加州。综观亨利希·曼一生的创作和活动，他无疑像罗曼·罗兰、巴比塞等人一样，可以列入最进步的资产阶级民主作家的行列。

小说家克劳斯·曼（Klaus Mann，1906～1949）是托马斯·曼很有才华的长子。魏玛共和国时期，24岁的克劳斯·曼就已发表了长篇小说《亚历山大》（Alexander）。他19岁时已在柏林成为戏剧评论家，并与他的未婚妻、姐姐艾丽卡以及艾丽卡当时的丈夫、著名演员格吕特更斯一起办了一个剧团。1933年至1935年，克劳斯·曼流亡阿姆斯特丹，在那里出版流亡文学刊物《聚集》。1936年他抵达美国，加入了美国籍。西班牙内战时期，他曾以观察员身份前往那里。1949年5月克劳斯·曼在法国的戛纳自杀。克劳斯·曼的创作主要是三部小说，即有关俄国音乐家柴可夫斯基的传记《悲怆交响曲》（Symphonie Pathetique，1935），《梅菲斯特》（Mephisto，1936）和《火山》（Der Vulkan，1939）。

《梅菲斯特》描写了第三帝国时期一个知识分子如何卖身投靠纳粹政权从而发迹的故事。小说的主人公是一个著名演员。1968年，此书在联邦德国从法律上禁止出版，理由是克劳斯·曼用这部小说影射格吕特更斯，发泄私愤和个人仇根，损害了格吕特更斯的个人权利，1981年此书才重新得到出版。小说中的主人公亨德利克·霍夫根乃是一个艺术典型，作者只是用这样一个典型描绘了卖身求荣的变节知识分子，不能认为霍夫根便是古斯塔夫·格吕特更斯。小说对人们了解1933～1936年的德国和当时的知识分子状况是很有价值的。

1936年，纳粹党魁戈林为庆祝自己的生日设宴招待外交使节、工业界以及文化界等方面的代表人物，在邀请之列的也有过去被人视为左派革命知识分子的名演员亨德利克·霍夫根，如今这位霍夫根已被任命为国家剧院经理和议员，这自然引起了人们的震惊。法西斯分子之所以要这样做，为的是树立一个榜

样，以便收买、驯服别的知识分子。一贯标榜革命的霍夫根在对法西斯头目戈林致生日贺词时，比在场的任何人都更露骨更肉麻地吹捧法西斯政权。20年代中期霍夫根在汉堡艺术家剧院当演员时已开始崭露头角。他极好虚荣，常以他装腔作势的助人为乐博得周围人的好感，只要对他往上爬有利，他都乐意去干。著名女演员多拉·马丁在汉堡演出时，霍夫根对她极尽阿谀奉承之能事，因为他知道结识名流对自己的前程大有好处。霍夫根看出共产党在20年代也是一支不可忽视的力量，因此他对共产党演员奥托·乌利希也极表友好，甚至表示愿意与乌利希合作演出革命戏剧。可是后来他吃不准共产党前景究竟如何，因此在乌利希再三催促下，霍夫根只在表面上应付，表示答应排演革命戏剧，可是在首场演出时，他却推托有病，临阵脱逃。霍夫根的私生活同样卑鄙可耻，他在汉堡结织了一个红灯区舞女尤丽特，在和她的关系中，证明他是一个变态心理的被虐狂。一天，著名剧作家马德尔率领剧团在汉堡演出喜剧，团体中有个叫芭芭拉的是学者和参议员布鲁克纳的女儿，芭芭拉对霍夫根印象很好，霍夫根也觉得这位超凡出众、厌恶穷演员生涯的芭芭拉对他的前程颇为有用，因为如能与她结婚，他就能攀附体面的学者之家，从而提高他的名望，霍夫根终于达到了他的目的。在结婚典礼上，霍夫根在和芭芭拉的父亲的谈话中显示出他比谁都革命。可是对于他的这种夸夸其谈的极端言论，连刚从苏联旅行回来的布鲁克纳也无法接受。当这一婚姻并不能给他带来利益时，夫妇关系也变得徒具形式，霍夫根又暗暗与尤丽特来往。在剧作家马德尔的提携下，霍夫根抵维也纳演出。此后，名演员多拉·马丁又在柏林跟他订了演出合同，不久，他的名声日益响亮。霍夫根最愿意演能充分表现他自己生活见解的角色，因此他扮演歌德的《浮士德》中的魔鬼梅菲斯特获得了极大成功（这便是书名的来历）。在舞台上扮演魔鬼见长的霍夫根，在生活中，在道德上，也是一个恶魔。

当霍夫根在西班牙演出时，听到了法西斯篡政的消息。他的大多数熟人，还有他的妻子芭芭拉，都从德国流亡国外，并在国外进行反希特勒的斗争。但身在国外的霍夫根却急忙返回柏林，去向纳粹头子阿谀献媚。他的唯一原则便是：谁有权就投靠谁。霍夫根的举动自然得到纳粹的赏识，他甚至受到希特勒的接见，而与此同时，霍夫根早年的同事，共产党员乌利希因从事地下斗争而被捕，后来被法西斯分子杀害。剧团演员尼克拉斯在希特勒上台前曾经发表过支持希特勒的言论，现在因对纳粹上台后表示失望，也遭受到与乌利希同样的命运。霍夫根则相反，他平步青云，飞黄腾达，做了国家剧院的经理。霍夫根考虑到红灯区的舞女尤丽特很可能败坏他的名声，因此就通过戈林，把她驱逐出境。一天，霍夫根在他的别墅为一些纳粹头目举行盛大招待会。会后，一个地下抵抗运动战士面斥他的卖身求荣，并警告他说，反法西斯力量最终必将取得胜利。这位反法西斯战士的一席话正是作者自己的心声，也是1936年希特勒咄咄逼人时克劳斯·曼的坚定信念，表达了他对趋炎附势投靠纳粹的极少数知识分子败类的鄙视。这是一部反法西斯倾向十分明显、文字也十分生动的好小说。

《火山》的副标题是《流亡者的小说》(Roman unter Emigranten)。1939年这部小说在阿姆斯特丹发表时，正是希特勒政权最猖獗的时期。它是一部直接描写反法西斯流亡者在国外的艰辛生活和英勇斗争的小说，他们危险而不安定的生活犹如处身于火山之上。小说描写了各种类型的流亡者。1933年，巴黎已成为德国政治流亡者的国外中心，他们流亡的直接原因虽各不相同，但他们都为纳粹政权所不容这一点却是相同的。流亡国外的第一件事是要保证自己最起码的生活条件，他们既要为生活而斗争，还要为反法西斯而斗争。流亡者中有演员、作家、政治家、医生、新闻记者……作家博莱德与许多流亡者有来往，他们经常在一起讨论什么时候可以结束流亡生涯，讨论常

常进行得十分激烈。

不仅在巴黎，在瑞士的苏黎世也聚集了许多德国流亡者，如女演员玛丽翁的母亲封·卡美尔以及她的另外两个女儿梯丽和苏珊娜。阿姆斯特丹也是德国流亡者的集中地。流亡生涯的寂寞、屈辱，物质上的艰辛，为延长护照、居留权的忧虑，凡此一切并不是每个流亡者都能忍受的。流亡巴黎的作家柯莱拉在生活与精神的重压下日益消极悲观，后来染上吸毒的恶习而不能自拔。在苏黎世的梯丽曾经出于同情，在住所隐藏了一个无产阶级流亡者。为了护照与居留权，她被迫与一个匈牙利人结婚，她经受不起为生活的体面所进行的挣扎，怀孕堕胎未成后自杀身亡。但是，不少流亡者不屈地生存着，反法西斯的意志支持着他们。如女演员玛丽翁几乎跑遍了半个欧洲，她做报告，开朗诵会，号召人民为反希特勒暴政而斗争，各地的流亡者也与她配合。法西斯的德国最后剥夺了她的国籍。玛丽翁后来与志同道合的作家博莱德结了婚，婚后她继续进行反法西斯的宣传鼓动，使她的许多朋友加入了反法西斯统一战线：有的返国组织地下抵抗运动，有的在巴黎办起流亡者报纸，有的在流亡者救援委员会工作。但是法西斯对他们的活动并不甘心，便派特务到国外进行破坏。特务康拉第冒充流亡者，他把流亡者中的反法西斯中坚分子诱引回国，也有个别流亡者搞叛卖活动。西班牙内战爆发时，作家博莱德立即参加了国际纵队。后来不少流亡者纷纷以他为榜样，前往西班牙参加反佛朗哥的武装斗争，在保卫马德里的战役中充分表现了他们的国际团结。为了保卫民主和人民，博莱德和许多流亡者献出了宝贵的生命。卡美尔太太也以自己的方式支持流亡者，她在瑞士为德国流亡者建造了供膳宿的公寓。

欧洲的局势日益严峻，许多流亡者不得不进行第二次流亡——前往美国。玛丽翁在美国继续举行报告会、朗诵会，为了反法西斯的宣传，她甚至放弃了个人的幸福。1939年，虽然法

西斯表面上不可一世，但不论在欧洲还是美洲，到处有德国的流亡者满怀信心地进行反法西斯的斗争。

克劳斯·曼的这部小说用意在于鼓舞当时在各地的反法西斯流亡者，希望他们面对艰苦的生活与斗争不要悲观失望。克劳斯·曼向他们指出：胜利的曙光就在前头。全书的艺术高峰是描写西班牙内战的几个章节，全书的败笔是作家柯莱拉在残酷的现实面前情绪颓丧，以致与一个法国美少年搞同性恋的情节，后来这个美少年转变并参加反法西斯斗争也写得缺乏内在的依据。这部小说在1939年出版，无疑对流亡者是一部极合时宜的作品，因为它给他们以鼓舞而不是使他们沉沦。

赫尔曼·海塞(Hermann Hesse，1877～1962)是本世纪德语文学中杰出的散文大师，他的作品，特别是早期作品，常带着淡淡的哀愁，他以抒情的笔调对人物进行真挚的内心解剖：进行直抒胸臆的心理刻画，描绘青年人在彷徨苦闷中对人生的追求，凡此一切都激起了几代青年人的共鸣，致使海塞至今仍是资本主义国家在彷徨中追求的青年们最为欢迎的作家之一，特别是在日本和美国。海塞的早期创作虽有自传色彩，但海塞并不刻意去写真实的经历，而是注重于写心灵的自传，即抒写青少年时代经历过的内心感受，憧憬未来和表达对现实的厌恶。在描写童年、大自然、故乡、友谊、爱情的时候，海塞往往间插进许多对人生和经历的见解，对社会的不满和对人道主义理想的追求，以及在追求中的苦闷彷徨。这一切决定黑塞的文笔与描写的内容常具有浪漫主义色彩。但是另一方面，在描述对环境的不满、对社会的厌恶以及主人公处处不适应时，在描写这个要求人人八面玲珑的社会时，海塞又带着明显的批判现实主义倾向。海塞晚年的作品如《玻璃珠游戏》，则在批判现实的同时，更侧重于用幻想的手法来表达他对未来的设想，从而把现实主义和浪漫主义融合到了一起。

海塞出生在符腾堡州一个小城卡尔夫的一个新教牧师家

庭。父亲要他继承牧师的职业，因此1892年，15岁的海塞便被送入毛尔布龙神学校学习，但海塞不满于这种学习，他从小接触文学，立志要当作家，因而一年后海塞便逃出毛尔布龙，一度曾在蒂宾根做书店伙计，四年后自己在瑞士巴塞尔开了一家旧书店，1903年才开始专事写作。这之后他曾到过印度，这是他的父亲与外祖父传过教的国家。在印度，海塞接触到东方文明、印度哲学和佛学，正是这些使他的中期作品具有沉思、冥想与内省的色彩。第一次世界大战时，海塞不但没有被卷入德国沙文主义的狂热之中，他还冷静地呼吁过和平，这在当时的德国知识分子中是为数不多的。本世纪初他曾卜居美丽的博登湖畔，1912年又避居风光明媚的瑞士，表示了对资产阶级环境的厌恶。自1912年起，海塞便幽居在瑞士南部的泰辛州，并在1923年加入瑞士国籍。1946年，他继海泽、豪普特曼和托马斯·曼之后获诺贝尔文学奖金。1962年海塞以85岁高龄逝世于泰辛州美丽的卢加诺近郊，并埋葬于该地的教堂墓地。正因为海塞一直卜居瑞士，因此在第二次世界大战期间，他没有经历像其他进步作家那样的流亡生涯。海塞在瑞士将近50年的和平生活，使他的小说着重于心理解剖与分析，着重于对人的内心分裂的描绘，并在小说中倾述他对美丽的大自然的情感。海塞的语言朴素而富音乐性，这也是他创作中的一大特点。海塞并不是一个与世隔绝、不问政治的作家，他不满资本主义社会，看到了资本主义社会中人的分裂与非人化(《荒原狼》)，渴望着一个美好的未来(《玻璃珠游戏》)。他在表达他的理想时，不仅在思想上，同时也在手法上混杂着神秘主义色彩，自他的创作中期起，海塞作品的这种神秘主义色彩逐渐加深。

海塞虽以抒情诗开始他的创作，但他的主要作品却是长篇小说。1904年出版的长篇小说《彼得·卡门青德》(Peter Camenzind)是海塞的成名之作。它奠定了海塞作为作家的声誉。这部小说以第一人称的口吻叙述卡门青德从幼年到少年、从少年

到青年的探索与内心苦闷，以及他对人生意义的不断追求。

彼得·卡门青德是农民的儿子，很有才华，从小在瑞士一个偏僻的湖滨小村庄长大。他热爱自然和阿尔卑斯山的风光，尤其爱好幻想。当他在苏黎世学习时，与同学理夏德结下了深厚的友谊。理夏德让彼得熟悉当地的社交生活，但彼得对这种空虚的生活十分厌恶。不久彼得开始写作，理夏德偷偷地把他的手稿寄到报社，不料很快就发表了，这使彼得有了名气，日后几乎能以笔耕为生。不久彼得爱上了女画家阿格丽蒂，但他的诚挚的恋情却未得到应有的回报，敏感的彼得感到十分痛苦和失望，于是他渴望到远方去。彼得远游到了意大利，而在这期间，理夏德却在湖中游泳时丧生。彼得从少年时代到青年时代一直在追求爱情和友谊，但是他一直没有得到，内心的苦闷和对人生意义的茫然使他对生活产生了厌倦。在这样的情绪支配下，他染上了喝酒的习惯。正在这时，他在木匠朋友的家里认识了木匠的内弟——半身不遂的鲍比，鲍比因生活贫困前来木匠家里寄居。彼得对鲍比关怀备至，从对他无微不至的关怀中，彼得感到了满足。可是不久鲍比也离开了人世。此后，他日益对大城市感到失望，觉得还是朴素的农家生活最值得留恋，并逐渐感到只有对人的爱、对故乡人民的恋情才能使他的生活充实，这样，彼得最后还是回到了家乡。他还乡时正遇上了家乡受到热风的严重破坏。彼得到处投函募捐，为故乡的救灾活动奔走操劳。在家乡，他开了一家旅店，在为集体的操劳中忘却了个人的烦恼。卡门青德最终不适应城市生活回到了故乡，正如鱼儿离不开水，农民离不开土地，他也无法离开故乡去变成大都会的人，这表现出作者对资本主义都市文明的嫌恶。卡门青德和普通的劳动者有着密切的联系，他热爱这些普通人，怀着人道主义和同情心关怀鲍比这样的残废人。海塞用这一点来反对当时流行的蔑视群众的尼采超人哲学。卡门青德是一个追求人生意义而未得的人。小说结尾他返回了故乡，但仍然没

有得到人生意义的回答。他在故乡最后做了旅店老板，表示他已与现实妥协。这部小说是苦闷的海塞所写的一个彷徨青年心灵追求的记录，也可以说是海塞自己探求人生意义的记录。小说描写的虽然是卡门青德从少年到青年的极为普通的经历，但写得细腻感人，这主要是因为书中有诗情画意的描绘和直抒胸臆的感情抒发。小说以第一人称口吻不时插入对人生的感慨和深刻的思考，这也是作品具有吸引力的另一个重要原因。

海塞的《卡门青德》显然受了凯勒的《绿衣亨利》的影响，甚至不少情节也与《绿衣亨利》有类似的地方，如描写乡村学生的贫穷，羞赧的初恋，与音乐家的友谊（《绿衣亨利》中是与画家的友谊），希望当作家的憧憬，在大自然中的漫游，最后返乡回到父亲身边（《绿衣亨利》中是回到母亲身边）……从这些情节看，似乎海塞缺乏独创，其实不然。卡门青德是20世纪初的欧洲青年，他即使返回家乡，也并没有像亨利那样找到了生活的意义，因此，卡门青德和亨利完全是两个时代两种不同的艺术形象。海塞作品中的主人公是帝国主义时代彷徨求索的青年，他的感慨是对动荡的欧洲社会发的，而亨利则是19世纪上升时期的资产阶级知识分子，他还没有帝国主义时代的青年所具有的那种精神苦闷，因此亨利最后在自己的职业中还是找到了生活与理想的和谐。

1906年海塞写了《在轮下》(Unterm Rad)，对现实的批判有所加强，并且对社会的批判也比较具体了。《在轮下》有浓厚的自传色彩，小说主人公汉斯在毛尔布龙神学校的学习生活，以及汉斯在神学校的好朋友赫尔曼逃出神学校这一主要情节，正是海塞自己经历的写照。

小说主人公汉斯·吉本拉特从小有很高的天赋，他在一个位于黑林山的小城市里长大，当地的教师和牧师都把汉斯当作神童和本乡的骄傲。汉斯的父亲——一位市侩气严重的掮客也一心希望自己的儿子日后能出人头地、光宗耀祖。符腾堡州每

年一度在首府斯图加特举行州试，以录取本州的精华入公费的毛尔布龙神学校。州属各城市每年要把最好的学生送到首府进行这场会试。汉斯是他所在的城市唯一被选派的学生，汉斯在考试时虽然竞技状态不佳，最后还是以第二名的优异成绩被录取。汉斯的父亲和乡里的牧师、校长以及其他老师都以本乡出了这位才子而自豪，可是汉斯却为没有考上第一名而郁郁不乐。为了保持第一名的荣誉，在环境的压力下，汉斯从小就劳累过度。他脸色苍白，身体羸弱，甚至放假期间还得拼命用功，只有偶尔得到父亲的批准去钓一次鱼，这算是他最大的愉快和罕有的户外活动。不久，敏感勤奋、自幼在家长和环境影响下功名心切的汉斯进入了毛尔布龙神学校。这所学校要求极严，它与世隔绝，并用经文、拉丁文、希伯来文等老古董摧残着这些原本可爱的儿童的身心健康。汉斯到毛尔布龙后，一开始还胸怀雄心大志，决心在这里争个第一名，由于功名心切，加上甚不合群，汉斯郁郁寡欢。不久，汉斯与同班的赫尔曼成了密友。赫尔曼博览群书，蔑视功名。他具有批判的眼光，对一切事物都有自已的见解。他讨厌这所学校与世隔绝的学习生活，憎恨这令人窒息的僵死的教育。赫尔曼生性倔强，富于幻想，因此，他在校长、老师的眼里实在是一个不循规蹈矩的坏学生。赫尔曼经常与汉斯的接触显然影响了汉斯的思想，这使校长和老师十分担心，因为事实证明，自从汉斯与赫尔曼交友后，成绩日益退步了。于是校长对赫尔曼和汉斯施加压力，要他们彼此中断来往，甚至不准他们一同散步。汉斯最初也曾为了功名而断绝与赫尔曼的友谊，但后来他深深感到，他与赫尔曼之间是真正推心置腹的友谊关系，因此两人最终和解了。这期间，汉斯为了在学习上赶上去而用功过度，损坏了原本不佳的健康，整日头昏眼花，思想不能集中。校长、老师更把汉斯学习上的退步归罪于赫尔曼。赫尔曼在这重重的压力下，最终逃出了神学校，以此作为他对摧残儿童身心健康的教育制度

的反抗。赫尔曼很快被捉拿回校，但由于他拒绝对出逃表示忏悔，最终被开除出校。自此汉斯在神学校更加形单影只，老师们也像对待麻疯病人似的疏远他，甚至对他挖苦讽刺，这使汉斯更加胆怯。一次，在教师训斥他的时候，他颤抖起来，最后嚎啕大哭。经医生检查，汉斯的神经衰弱症已使他无法胜任学习，必须返乡。返乡后，汉斯自知功名之路已断，在故乡已无光彩可言，而病情又不见好转。为了生计，他不得不去做了钳工。在马路上穿了工装的汉斯不免遭人讥笑："好一个参加过州试的钳工！"汉斯心灰意懒，友谊、健康、功名、初恋的欢乐（回乡后汉斯一度与一个姑娘相恋）都成了泡影，他最后只觉得死亡才是唯一的安慰，才能抛却人间的一切烦恼，于是汉斯投江自杀，这个天才儿童便这样夭折了。

这部小说以汉斯被迫害至死控诉了威廉时代摧残人的教育制度。在这种教育制度下，个性被压抑，自由被剥夺，儿童们成了会说话而不会思考的机器，功名成了驱使这一机器运转的动力。父亲和教师们的野蛮虚荣心把汉斯这个脆弱的生命摧残了，是他们拼命向他灌输可怜的虚名和无聊的理想，甚至在吃力的州试之后也不让他享受一下假期的欢乐。小说中的汉斯和赫尔曼体现了作者自己身上的两个方面，都是海塞的自我写照。海塞和汉斯一样有过屈服于现实的一面，1892年作者也经历过毛尔布龙神学校的学习，甚至在那儿产生过自杀的念头。但是海塞也有反抗的一面，他像赫尔曼一样用逃脱神学校的行动来表示对窒息人的教育制度的抗议和对神的反叛。海塞在他以后的一些作品中，常用两个人物形象来体现事物或人物的内在对立和双重性。这样的写作手法在德国文学史上可追溯到歌德，《浮士德》中的浮士德和梅菲斯特这两个人物形象，实质上便是刻画了一个人内在的对立和双重性，因此歌德自己说过，梅菲斯特是他自己的气质的一部分。此外，《塔索》中的塔索和安东尼奥也同样体现了歌德的双重性，即追求和幻想、务实和妥

协两个方面。汉斯被逼死了，赫尔曼虽然反抗了，却仍处在彷徨之中。这样的结局是受作者当时的世界观制约的，因为什么才是理想的、正确的人生道路，是海塞自己也说不清楚的问题，所以小说没有写出赫尔曼出逃并被开除后的生活道路。

1910年写的《盖尔特鲁特》(Gertrud)和1914年完成的《罗斯哈尔德》(Roßhalde)，描写了音乐家和画家在资本主义社会中的寂寞孤独。海塞认为艺术创作的源泉在于艺术家对生活的沉思和内心生活的丰富，而这也构成了《盖尔特鲁特》的主题。可见，这时的海塞具有较明显的脱离现实的唯美主义倾向和表现自我的色彩。

《盖尔特鲁特》用的是音乐家柯恩的第一人称倒叙手法。柯恩在大学时代因滑雪橇受伤成了残疾人，此后，他努力通过艺术来补偿被生活剥夺了的东西。这样，他便开始了作曲。著名歌唱家穆特很欣赏他的作品，并为他在某歌剧院找到了一个第二小提琴手的职位。在剧团，他和第一小提琴手相处甚好，经他介绍，柯恩认识了一位很爱音乐的工厂老板，老板的女儿盖尔特鲁特是一个音乐行家，她对柯恩的创作进行了评论。不久，柯恩和盖尔特鲁特共同创作了一出歌剧。几周幸福的合作促使柯恩向盖尔特鲁特表白了自己的爱慕之情。但盖尔特鲁特犹疑不决。由于主角由穆特担任，因此穆特也经常出入盖尔特鲁特的家。不久，柯恩发觉盖尔特鲁特已经迷恋上了穆特，为此柯恩痛苦得几乎想自杀。正在这时，他的父亲突然去世，柯恩不得不返回故乡。故乡的一位老师劝他不要沉沦，尤其规劝他不能只想个人的事情，说他的“病”产生于个人主义和自己幻想出来的寂寞。这位老师又说，这种“病”幸亏还只在高级的社交圈子里存在，如果所有的人都有这种“病”，人类便要绝种了。这位老师的话给了柯恩很大的影响，此后，他通过关心母亲和关心他人把自己从个人的苦恼中解放出来。这期间，穆特和盖尔特鲁特结了婚，并来到了慕尼黑。柯恩因为上演他的歌剧来

到了歌剧院，当他看见这一对夫妇时，发现他们两人精神上完全疏远了。穆特一向觉得生活是没有意义的，后来也正是这种人生观促使穆特无缘无故地自杀了。柯恩和盖尔特鲁特之间曾经产生过的爱情已成为由理智支配的友谊，因为柯恩认为，为了艺术，舍弃别的东西是先决条件，并且他已经变得只在精神世界里追求了。

这部作品的思想性比较薄弱，它着重抒写主人公的个人内省生活。《盖尔特鲁特》可以帮助我们了解海塞创作道路的发展，从这部小说中可以看出作者在1910年前后显然受了当时唯美主义文学思潮的影响。

1914年写的《罗斯哈尔德》也是在印象主义、新浪漫主义影响下完成的，这部小说更加脱离时代，作品完全未触及个人与时代的关系问题，这在海塞的创作中不能不说是一个倒退。

第一次世界大战后发表的《德米安》(Demian，1919)，重新加强了社会批判的色彩，而他在大战后的创作中神秘主义色彩也明显地浓厚起来了，作品在内容上更趋晦涩难懂，这种创作倾向第一次明显地表现在《德米安》中。

小说用的是主人公爱弥尔·辛克莱的第一人称自述形式，爱弥尔·辛克莱也是海塞发表此书时用的笔名。爱弥尔10岁时第一次感到生活中的不和谐与矛盾，他认为父母、家庭是明亮的世界，可是世上还有黑暗的世界。爱弥尔的同学克罗默尔诱惑爱弥尔小偷小摸，此后，爱弥尔便被克罗默尔所控制。爱弥尔为此常担惊受怕，深为恐惧心理所折磨，并哀叹纯洁的童年从此过去。同学马克斯·德米安与爱弥尔不同，他老成持重，喜欢独立思考。他发现爱弥尔的心理变化，便明言警告克罗默尔，这使爱弥尔摆脱了精神苦恼和克罗默尔的纠缠。爱弥尔从德米安对宗教的解释中得出这样的结论：要舍弃对一切传统的顾虑，去做心里最渴望实现的事。不久，爱弥尔到别处上学，与德米安分了手。爱弥尔虽认为传统的宗教和道德观有可怀疑的地

方，但他并无勇气按自己的理想和愿望去行动。与德米安分手后，爱弥尔与一位陌生女子邂逅，他认为她是理想美的化身，是精神美和形体美的结合。他用自己的想象力把她画了多次，终于画得与他过去的朋友德米安十分相像。在这期间，爱弥尔又受到了神学院学生比斯托尼乌斯的影响，他向爱弥尔解释阿布拉克萨斯的宗教便是：对自己保持尊重，世上不存在着任何禁律和戒律。当爱弥尔上大学时，又遇到了德米安，还认识了德米安的母亲爱娃。爱弥尔发觉爱娃既有母亲般的爱又有情人般的爱，两种爱在同一个人身上体现，这使爱弥尔抑制不住对她表白自己的爱慕之情。爱娃谨慎小心地对他表示道：只有他完全"变成了他自己"之时，他才可以和她共享生活。爱娃、爱弥尔、德米安都预感到旧的资产阶级世界必将崩溃，未来的世界必将诞生。几个月后，第一次世界大战爆发，德米安和爱弥尔都卷入了战争的漩涡。当爱弥尔再一次看见德米安时，德米安已身负重伤，奄奄一息，临终前，德米安要求爱弥尔：在未来过一种不掺杂着资产阶级传统见解的生活。

小说的情节和人物很富象征和神秘色彩。作者在这部作品中进行了自我分析，爱弥尔的内心矛盾便是海塞自己的心理剖白。小说批判的矛头显然是指向限制个人发展的资产阶级社会。小说的主题是：面对后期资本主义社会的非人道的现实，海塞提出了人的行动权利问题，人应该"变成他自己"的问题。作者认为：人应该"成为他自己"，这本来是社会环境所不应干涉的。海塞的这种个人主义是面对现代资本主义社会不人道现象的一种反抗，因此，海塞的这种人道主义本质显然是一种"自我中心"。爱弥尔并未与爱娃或别的女子共同生活，这象征着爱娃或爱弥尔曾钟情过的其他女子都不过是爱弥尔心目中的理想，是无法在生活中实现的理想美与和谐美而已。

《荒原狼》(Der Steppenwolf，1927)是海塞中期创作的代表作，它同样充满了神秘气氛。这是一部幻想性的小说，它着重

于探讨在资本主义社会中人的精神分裂，“人性”和“狼性”的冲突。海塞喜欢抽象地研究人的本质，这在海塞的时代有反对资本主义社会的一面。

小说的情节是这样的：有个名叫哈利·哈勒的作家，一天来到某个城市，租了一间相当舒适的房间住了下来。这位作家对资产阶级社会的生活非常反感和蔑视，因此他常常闭户不出，过着不规律但又寂寞的生活。在这座城市住了三周之后，他又带着乡愁突然离别这座城市，消失了。另一个房客这时住进哈勒原先住过的房间，发现哈勒遗留下一本手稿没有带走，这本手稿的封面标题是《哈利·哈勒的记述。只为精神病人而作》（Harry Hallers Aufzeichnungen. Nur für Verrückte）。这本以第一人称写的、自称是“荒原狼”的作家的手稿，试图写出怎样去克服第一次世界大战之后最大的时代疾病，并把时代疾病本身作为小说描写的对象。新进来的房客后来把这部手稿出版了，这部手稿也就成了《荒原狼》的主要内容。小说写的是处在两个时代之交的一代人，他们已经变得麻木，在空虚和懒散之中，他们耗尽了继承下来的最后一点文明和文化，他们正在蹒跚地走向一次新的战争。

从哈勒的手稿中，读者得知，哈勒是个天分极高而又十分敏感的人。他的敏锐和才能使他和他所处的时代格格不入，并且感到绝望，在寂寞中感到窒息。哈勒说，当代资本主义社会的生活方式是野蛮的，资本主义的文化日益使他厌恶，但同时，他对自己的分裂的精神状态也深为绝望。他虽感到自己是资产阶级迫害下的囚徒，可是另一方面却又不肯挣脱它，因为他深深体验到，他自己与这一阶级过去的进步文化联系得很紧密。有一次，哈勒深夜在雨后的小街漫步，看见写有“魔幻剧场”去向的魔符，可是当他按指路牌前进时，却无论如何找不到它。哈勒又从一个市场小商贩那里得到一本黄色包装的、无名氏作者写的廉价小册子。这小册子有哲学论文的文风，题目叫《荒

原狼的论文》。哈勒读了这篇论文后茅塞顿开，立即明白了自己分裂的精神状态的根源。原来文章仔细地分析了人的“两种天性”，即“人的天性”和“狼的天性”，这两种“天性”经常在拼死地斗争，正是这种斗争使得哈勒成为一个痛苦的人，使他在这迷迷糊糊地向新战争日益接近的资本主义社会里，成为一个旁观者而不是行动者。他的矛盾只能在未来的社会里才能解决，因此他认为必须像这小册子所规劝的那样生活，即：生活在这个世界上时，仿佛这不是世界，尊重律法而又要超越于其上。一天，哈勒被一位名教授邀请到家里，他发现在这些学者的威严外表下，有的不过是狭隘的民族主义的傲慢而已，一贯反战的哈勒的反沙文主义言论竟遭到了教授及其朋友们的辱骂，在回家的路上他几乎动了自杀的念头。可是当他走到一家酒店时，酒吧女郎赫尔米纳打动了他的心。赫尔米纳给了这位冥思苦想的人以肉欲的欢乐。经她介绍，他认识了萨克管吹奏手巴伯罗。年轻的巴伯罗给了他极深的印象。巴伯罗显然不懂知识分子内心的怀疑为何物，他只懂得音乐使人愉快。经赫尔米纳的介绍，一个名叫玛丽娅的姑娘成了他的情人。在感官享乐中，哈勒忘却了一切忧愁、苦恼和追求。这时他才弄明白，原来赫尔米纳要通过这一切让他摆脱对生活意义的探求，与她的不期而遇实在有着更深的象征意义，她不是别的，实质上是他的“第二自我”，是他的“狼的天性”的一面。赫尔米纳答应在即将到来的假面舞会上与他结合。在这次舞会上，巴伯罗终于引导他进入了他过去找不到的“魔幻剧场”。这个剧场是个幻想世界，它展示各种生活的可能性，“魔幻剧场”帮助哈勒认识了他自己。舞台上神秘的幻术画面向他展示了未来的可怕战争的幻象，并展示了他自己为矛盾所撕裂的内在心理。当他在另一场表演中看见赫尔米纳和巴伯罗亲热地睡在一起时，他身上狼性的一面又占了上风，出于嫉妒，哈勒便杀死了赫尔米纳。这时，对哈勒说来永远是人道主义象征的莫扎特形象出现了。

莫扎特引导哈勒参观“魔幻剧场”的奇异世界。莫扎特竭力阻止哈勒混淆现实与幻象，要他把他的存在理解为“生活的游戏”。最后在魔幻剧场，莫扎特与巴伯罗的形象（两者代表完善的人性）结合在一起，赫尔米纳（代表人的狼性一面）最终被压扁了。

作者自己说过，他把这部小说看作是他“对资产阶级生活方式最尖锐最直接的拒绝”，是“时代的文献”。小说中，人道主义者和资产阶级、真理与谎言、人道与野蛮都面对面地出现。可是海塞并未探求这种对立的社会原因，而是从生物学角度来研究人的两面性，这样，“狼性”似乎是永远存在的现象了。但作者在小说的最后用巴伯罗和莫扎特两个形象，象征性地表达了他的人道主义能战胜“狼性”的希望。作为“时代的文献”，这部1927年写的小说已经发出了新战争又将来临的警告。但作者自己也承认，这本小说是“对明天的战争发出的一个绝望的警告”。由于这部小说幻想色彩浓郁，象征意味深远，具有“超现实主义”风格，而情节又只能当作比喻来理解，这一切增加了人们发掘这一作品中人道主义思想内涵的困难，并使人难于理解。小说的文笔优美晓畅，这是《荒原狼》内容晦涩难懂却仍然赢得大量读者喜爱的原因。

1930年完成的《纳尔齐斯和哥特蒙德》(Narziß und Goldmund)写的是性格完全相反的一对朋友，即代表理性的禁欲主义者纳尔齐斯和代表情欲的感官享乐主义者哥特蒙德的经历。故事发生在14世纪的骑士时代，玛丽阿布隆修道院年迈的院长达尼尔有个学生名叫纳尔齐斯，他不仅面目清秀，而且才华超群，几乎可以说是一个神童和思想家。纳尔齐斯既有科学分析的头脑，又有心理分析的本领，深受院长的喜爱，因此院长请他做自己教古希腊文的助手。一天，修道院吸收了一个名叫哥特蒙德的孩子为学生。哥特蒙德的父亲是皇帝手下的高级官吏。纳尔齐斯和哥特蒙德一见面，便成了莫逆之交。冷静理智的纳

尔齐斯立即在哥特蒙德身上发现了他自身所缺乏的那种对感官享乐的欲念和对艺术的爱好。纳尔齐斯发觉，哥特蒙德的存在正是对他的一种补充，同时纳尔齐斯还断定，哥特蒙德天生不宜做禁欲的修道士。尽管如此，纳尔齐斯并不放弃对哥特蒙德的教诲，不断用他的禁欲主义信念去影响哥特蒙德。可是哥特蒙德充满幻想，渴望享乐，因此他无法接受纳尔齐斯干枯的禁欲说教。哥特蒙德在村子里偷偷地与姑娘们幽会调情，因为对他说来，世俗的引诱远远大过修道院虔敬的修身养性。哥特蒙德决心按他的禀性生活，决心在生活中成为他自己。于是他悄悄地离开了修道院，告别了纳尔齐斯。他先是陶醉在一个吉普赛女郎的情欲引诱之中，接着便决定去过流浪生活。在天涯浪迹的生活中，他经历了一个又一个女子的浪漫爱情，既享受到生活的欢乐，也尝到了流浪生活的艰辛。后来哥特蒙德被一个骑士雇佣为拉丁文抄写员。富于唐璜性格的哥特蒙德一直想引诱骑士的两个非常漂亮的女儿，不料这事被骑士察觉，骑士便狠狠地把他逐出了家门。之后，哥特蒙德又因为与另一个流浪汉口角，在自卫时刺死了流浪汉。哥特蒙德一直为这一过失受着良心的谴责。哥特蒙德这样浪游了几乎将近两年。一天，他在教堂里看见了一座非常生动美丽的玛利亚塑像，他深为这一塑像所吸引，于是他拜塑像的雕塑者为师，决心学习雕塑艺术。他在师傅那里潜心钻研，并塑造了一个以纳尔齐斯为模特儿的约翰塑像，受到了师傅的赞赏和夸奖，但是当师傅要留他作雕塑师，还要把自己女儿许配给他时，他却加以拒绝，并决定继续去流浪。这时全国鼠疫流行，许多人死亡，哥特蒙德作了许多画来记录瘟疫时期的所见所闻。不久，哥特蒙德爱上了总督的情妇阿格纳斯，在阿格纳斯的身上，他终于发现了他最理想的女性美。哥特蒙德和阿格纳斯经历了短暂的爱的幸福后，在一次幽会时被当场逮住，哥特蒙德被判处死刑。正在这生命危急的当口，一个陌生的牧师营救了他，使他获得宽大，并把他从狱中

救出。拯救他的牧师不是别人，正是纳尔齐斯，如今纳尔齐斯已成了玛丽阿布隆修道院的院长。纳尔齐斯把哥特蒙德重新带回玛丽阿布隆。此后，纳尔齐斯掌管院中事务，哥特蒙德则潜心于雕塑艺术，在绘画与雕塑中记录下他过去的生活和他对生活的见解。两个人仍按各自的天性生活。随着年龄的增加和精力的衰退，哥特蒙德已失去了他过去对女性的诱惑力。一次他外出旅行，为的是想再去见一见阿格纳斯，但是他失望地回来了。在返回修道院的路上他染上了重病，抵达修道院时已奄奄一息。在他临死之时，冷静的不动感情的纳尔齐斯承认了他对哥特蒙德的爱。哥特蒙德感到幸福，这证明他们的友谊的最后成熟，他怀着这样的幸福感离开了人间。哥特蒙德死后，纳尔齐斯也失去了他那永远还是陌生的、人的另一个方面。

海塞认为思想型的(理智的)纳尔齐斯和艺术型的(情感的)哥特蒙德都是不完美的。在这部作品中，作者显然追求着理性和情欲两者的和谐统一。海塞认为，醉心于情欲会淹死在欲海之中，但如果只有理智，只在禁欲主义中生活也会令人窒息。小说不仅展示了情欲与理智的两“极”，还同时展示了静的修道院生活与浪游生活的两“极”。小说的时代背景虽然是14世纪，但作者在作品中没有写14世纪的任何时代事件，也许海塞认为情欲与理智的互相冲突和排斥是超越时代、自古已然的。小说的结尾纳尔齐斯和哥特蒙德友谊加深，表示出海塞希望理智与情欲能最终达成和谐的统一，使人成为完善的人。

海塞对心理学有精深的研究，所以海塞的作品一直描述人的内省生活。海塞发现了资本主义社会的罪恶，又把这罪恶归结于人的本性中恶的一面，因此海塞希望人能探究自己，注重内省，并把实现他的人道主义理想寄托在这飘渺的内省生活上。《在轮下》写的是叛逆和顺从，《荒原狼》写的是“人性”和“狼性”,《纳尔齐斯和哥特蒙德》写的是情欲和理智,海塞在描写这些对立的两极时常常通过两个人物形象，不同于19世纪批判

现实主义的是，海塞的人物形象过于抽象。

海塞的最后一部巨著是三卷本的《玻璃珠游戏》(Das Glasperlenspiel)，他花了10年时间（1931～1942）写作这部小说。正像歌德重视《浮士德》一样，他把这部书看作是他的毕生事业。这部幻想色彩浓郁、象征色彩深厚的乌托邦小说，表达了作者对希特勒法西斯时代和资本主义没落时代的极端厌恶，也表达了对人类未来的和谐前途与和谐的人的无限向往。小说的情节发生在2200年左右的未来时代，地点在一个叫卡斯塔利恩的乌有之乡。如果人们从2200年回顾1940年前后，那么希特勒统治的时代或资本主义的没落时代早已成为一段可憎的历史片断了。由于这部作品内容晦涩难懂，隐晦朦胧，所以在小说出版后，解释与分析的著作堆成了山。1946年这部作品在德国出版时，引起了异乎寻常的注目，还被列入文科中学的必读书目，海塞也因这一著作而获得了1946年的诺贝尔文学奖金。

小说由三个部分组成，第一部分是《玻璃珠游戏。有关玻璃珠游戏历史渊源的通俗入门》(Das Glasperlenspiel. Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte)，第二部分是《玻璃珠游戏大师路第·约瑟夫·克乃西特传》(Die Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht)，第三部分是主人公克乃西特杜撰的三篇自传经历和一些诗。在第一部分中，23世纪的编年史家向读者介绍2200年前后人类掌握的最高智慧和学问——玻璃珠游戏的发展过程。这种玻璃珠游戏产生于19～20世纪，玩这种游戏需要先懂得并掌握一种高度发展的特殊语言，这种特殊游戏是建立在由音乐(代表艺术)和数学(代表科学)演变而成的综合符号系统之上的，这种符号系统储存着人类至今所有的知识和精神财富。通过这种玻璃珠游戏，还能把人类的所有文化的全部内容和价值像在一架风琴上弹曲子那样“游戏”出来，它集科学与艺术、思想与感情于一体。它还能找出当代艺术和当代科学新成就之间的连带关系。不

过，“玻璃珠游戏”却并不能发明或创造其他的新东西。只有经过多年的训练才能掌握这种游戏，也只有极少数人才能玩得熟练，并且只允许一个人被称为“玻璃珠游戏大师”。玩这种“游戏”的先决条件除了必须具备广博的学问和极高的修养外，还得清心寡欲，修身养性，具有内在的心灵和谐，正如要懂得佛经得先清心一样。“玻璃珠游戏”并不追求一个实际的目的，能玩(游戏)便是一切。这“游戏”只有在一个叫卡斯特利恩的乌有之乡才有，并且能训练这种游戏的地方也只有在卡斯特利恩的瓦尔特采尔。能玩这种游戏的是极有知识者中的佼佼者，因此玻璃珠游戏大师被人视为“半神”，在做这种游戏时，其庄严的程度也不亚于在教堂做礼拜。这种游戏虽在20世纪已经开始，但由于不懂它的精神，更由于“政治和战争”，使它几乎面临崩溃的境地，后来它渐渐脱离尘世的庸俗，才取得较大的发展。它的发展标志是：一些认真的学者、音乐研究者和东方大国的崇仰者和朝拜者在卡斯特利恩建立了一个团体，严格选择有天分的男童在这里进行修身和音乐训练，使他们能排除尘世生活的一切干扰和纠缠，这就是卡斯特利恩区建立的由来。显然，海塞把玻璃珠游戏看作人的内心和谐与人间的一切文学艺术和科学的和谐统一的最高象征。把“游戏”视为人的最高发展或视为人向最高发展迈进的一种手段，这本是席勒的思想(席勒的这一思想又源于康德)，席勒曾在一篇哲学论文中说：“只有当人在游戏时，人才是一个完全的人。”

卡斯特利恩这地方很自然地使人想起歌德的《威廉·迈斯特的漫游时代》中的乌托邦式的“教育区”，卡斯特利恩乃是一个学者之乡。20世纪时，一批知识分子出于对当时文化堕落的绝望，为了继承与保卫人类文化的传统和价值，创办了这样一个教育区。像教派组织一样，到这儿来的人必须放弃一切名誉追求，要专心致志，力求把科学和艺术知识全面地结合起来，它的最高成就便是玩玻璃珠游戏。卡斯特利恩教育区虽在某一

国家之内，但它有自己的独立性，它为国家所承认，并在经济上得到国家的保证，卡斯特利恩对国家所承担的任务便是让最有才能的男童进入它办的学校学习玻璃珠游戏。

小说主人公约瑟夫·克乃西特12岁时，由于他出众的才华，尤其因为他的音乐天才，进了卡斯特利恩的一个高级学校。克乃西特学习成绩卓越，毕业后又进入瓦尔特采尔的学校，在那里他认识了旁听生德西格诺利。德西格诺利经常把卡斯特利恩的刻板生活和投身于社会的活动加以对比，批评玻璃珠游戏没有实际价值。克乃西特虽与之辩论，但他与德西格诺利的友谊以及这种辩论却对克乃西特日后的发展有很大影响，克乃西特此后一直思考卡斯特利恩究竟对社会有何价值的问题，并一直思考德西格诺利的理由。克乃西特自瓦尔特采尔毕业以后，还有几年自学的时间，教育区当局只要求他每年上交一篇虚构的自传(即小说第三部分的三篇自传)。克乃西特为了明确日后的生活目标，常与一位"老兄"交往，这位"老兄"过着中国式的隐士生活，但克乃西特认识到这决不应是他日后的道路。回到瓦尔特采尔后，克乃西特被玻璃珠游戏大师托马斯派往某教派建立的修道院工作两年，在那儿克乃西特认识了一位大历史学家、学者、牧师雅各布斯。雅各布斯使克乃西特懂得了历史的世界和现实的世界的本质，使他明白了：人或世界的存在以及世界的秩序都是一种历史性的现象，即一切事物、现象和秩序都在变化之中，都不是一种永恒的存在，这一见解日后竟使克乃西特一生受用不尽。

出乎克乃西特的意外，玻璃珠游戏大师托马斯去世之后，他被选为玻璃珠游戏大师。克乃西特在任此职期间，由于他出色的教学工作以及卓越的技巧，他的威望进一步得到提高。可是随着年月的消逝，克乃西特渐渐对卡斯特利恩以及玻璃珠游戏的意义表示怀疑了。他渐渐认识到，与实际生活隔绝的卡斯特利恩并不意味着永恒和绝对价值，它同样只是一个历史性的

存在（即不是永恒的）。他看到，已经达到的东西如果没有能力继续自我变异和发展，同样必趋消逝。因此克乃西特不想死守意味着当时最高成就的玻璃珠游戏。投身政治生活多年的老友德西格诺利向克乃西特承认，他在外部世界的实际生活中也没有取得任何成就。但是克乃西特还是决定向官方辞去此职，投身外部世界。卡斯特利恩行政当局并没有同意他的决定，可他还是走了。为了过更有实际意义的生活，他投身到世界的实际生活中去了。他受德西格诺利之托，准备做他儿子蒂托的教师，为社会服务，做社会的公仆（“克乃西特”在德文中是“公仆”、“奴仆”）。作者说，他接下去写的克乃西特生平带有传说性质，估计是克乃西特的学生所撰。接下去的情节是这样的：克乃西特前往德西格诺利的家，并和他的儿子蒂托第一次见面。为了使蒂托身心都得到锻炼，蒂托也希望老师从疲劳的旅途中得到恢复，两人便跳入阿尔卑斯山冰冷的湖泊中游泳，克乃西特在这次游泳时不幸淹死。

这显然是一部教育小说，主人公克乃西特追求的是人生的意义。他最后的认识是：(1) 理想都有历史的阶段性和相对性，不存在永恒的具体的追求目标，即使是一个理想的存在，也必然具有历史性。(2) 远离现实生活的个人精神享受（如玻璃珠游戏）虽与平庸的现实生活相比是高尚的，但这种享受只是个人的，因为它不给现实带来任何变化，因此，玻璃珠游戏不应成为人生的最高追求。(3) 为了改变现实生活和现实社会，必须投身其中，哪怕做一点点能改变现实的具体工作也是有价值的。克乃西特愿为社会贡献自己的力量，愿为社会的利益、为促进社会的改变而做一名社会的公仆。克乃西特最后不是做以改造世界为己任的伟大的改革者，而是现实地做了一名普通的教育者。这里，海塞显然要求人们应脚踏实地为社会服务。这部小说还反映了沉思冥想与积极行动之间的关系问题，海塞并没有在书中明确回答这一问题。作者虽没有否定玻璃珠

游戏的价值，但也没有把它看作是永恒的追求，作者通过克乃西特最后投身社会，实际上强调了个人要履行个人对社会应尽的责任。可见这部小说是至今仍有价值的教育小说。

海塞针对20世纪 20 至 40 年代文化成了消遣品和商品的现象，描绘了一个未来世界，在那里文化艺术和科学得到了尊重与保护。歌德处在资本主义上升时代，因此歌德还能在“教育区”里找到精神劳动与物质劳动之间的平衡，并寻求到个人和集体之间的和谐，而海塞则不然，他只能在他的卡斯特利恩做到对人类已创造的文明加以保护，而不是进一步创造新的文化，更没有找到两种劳动的统一或个人与集体的融合。

海塞的创作道路表明，他的早期作品尚富有传统的现实主义色彩，但个人感情的主观抒发在作品中也占有相当的分量，他的中期和后期作品则脱离了传统的叙事风格，情节不再是现实的，而是幻想的、象征的和神秘的。从内容上分析，海塞对资本主义社会的文化堕落特别敏感，他着重描写资本主义社会中人的内心分裂与人的内省生活，如思考与行动，纵欲与禁欲，感情与理智，忍受与反抗等的冲突。作者在作品中一直追求内心的和谐平衡，在这方面，海塞受了中国老庄哲学的影响。海塞虽对资本主义社会不满，但他并没有认识资本主义社会的阶级本质。在战火纷飞的20世纪上半叶，作者避居于风和日丽的和平的瑞士，埋首于沉思冥想，设计着“理想的人”和“未来的人”，因此他无法写出直接反映反法西斯斗争的作品。

凯勒曼(Bernhard Kellermann, 1879～1951)属于20世纪上半叶德国批判现实主义代表作家之一。1927～1928年间他受报馆委派，曾在中国居住过半年。凯勒曼经历了威廉帝国、魏玛共和国、第三帝国以及第二次世界大战战后各时期。在希特勒统治期间，他像豪普特曼、胡赫等人一样，留在德国境内，虽然没有经历流亡生活，却经受着“内心的流亡”。他拒绝写为法西斯服务的小说。除了第三帝国时期，他在他所经历的每一

历史阶段几乎都写下了他的代表作，如威廉时代的《隧道》(Der Tunnel, 1913)，魏玛时期的《11月9日》(Der neunte November, 1920)，战后发表的《死之舞》(Totentanz, 1948)。1951年凯勒曼逝世于民主德国的波茨坦。

凯勒曼开始创作时受到印象主义和象征主义的影响，他的早期著作价值不大，给他带来世界声誉的是他的科学幻想小说《隧道》。《隧道》具有凡尔纳和威尔斯的作品风格，但是这部科幻小说与凡尔纳和威尔斯不同的地方是，它的目的不在"科幻"，而在于反映资本主义社会中的劳资冲突和科学家的遭遇。凯勒曼在这部小说中指出了现代工业发达的资本主义社会在技术与组织上的卓越成就，也指出了：生产的社会性和财富的私人占有性这一资本主义社会的根本矛盾，给工人阶级和科学事业带来的灾难与危险。作者幻想通过为人类技术进步而斗争的天才个人，使工人与资本家在为人类文明和科技进步而奋斗的过程中联合起来，以达到克服资本主义社会这一固有矛盾的目的。

故事叙述美国工程师麦克·阿兰有一个宏伟的计划：在15年之内打通从纽约到法国的大西洋海底隧道，使火车在24小时之内经过这一海底隧道由美国毫无危险地抵达欧洲的法国。这一计划的实现在技术上的保证是，阿兰自己发明的一种特别坚硬的金属"阿兰尼特"，用这种金属可以使隧道壁坚固，使它既可承受海水压力，又可使火车安全通过。但是这一计划的实现还必须有经济上的保证，即必须有资金。阿兰经过积极的活动，争取到了一批资本家和银行家来投资支持他的工程计划，为此，他们共同建立了"大西洋隧道辛迪加"。无数工人参加了隧道建造。在第七年时，已建成的部分隧道不幸爆炸，致使2800工人丧生。死亡工人家属把他们的愤怒倾泻到隧道设计者阿兰身上(尽管阿兰领导了抢救活动)，家属们竟打死了阿兰的妻子和孩子，阿兰也因股东们的损失而被判了刑（后宣布

无罪)。后来，美国最大的富翁、银行家洛德的女儿艾特儿和阿兰结了婚，艾特儿多年前得知阿兰的计划时便很受鼓舞，因此她在结婚后全力支持阿兰，她的父母亲成了实现隧道计划在经济上的唯一支持者，这样，阿兰与艾特儿的婚姻使这一庞大的工程有了经济保证。经过24年的努力，隧道工程最后完成。第一列火车通过隧道时，火车上只有一个乘客，便是洛德，为的是向他表示敬意，全世界向阿兰的成功表示欢呼。

凯勒曼在小说中揭示了这样一个现象：科学家想为人类造福，可是实现他的计划需要经济保证，而资本家却只追求利润。若没有资本家的经济支持，为人类造福的计划只能是空中楼阁。这一主题实际上批评了资本主义社会里的这一现象，即生产力和科学技术的发展受到财富的私人占有性——资本主义所有制的阻碍。

《11月 9 日》在题材上与《隧道》不同，它完全取材于现实。它叙述第一次世界大战结束和1918年德国十一月革命时柏林的情景，小说突出了饥寒交迫的劳动人民和花天酒地的有产者、将军们之间的对比。小说的情节围绕着海希德—巴本伯格将军的家庭破落及将军和他的子女之间的冲突展开。巴本伯格是德国军国主义思想的代表，儿子奥托虽为上尉，但不赞成父亲的理论，只求能活在世上而不要死在战场。女儿露特由于爱上了一个信仰无政府主义的士兵阿克曼，在世界观上与父亲有了极大分歧，她以自己谋生、脱离父亲家庭来表示她的反抗。阿克曼原系大学生，因受沙文主义影响参加了大战，战场上的经历促使他的思想发生了转变。他受了重伤后，便回后方担任巴本伯格将军的助理文书。后来他因在车站向开赴前线的士兵发表反战号召而被捕，在企图逃跑时被打死。在阿克曼身上体现了德国人民对和平的渴望。不久，巴本伯格得了急病，临死前，他仍然与人民为敌，仍在布置对人民的军事镇压。小说以代表德国军国主义的巴本伯格将军之死结束。这个军国主义者的形

象在凯勒曼之前的德国文学中还没有出现过。因此这一形象的创造是凯勒曼在德国文学史上的一个功绩，它对揭露德国军国主义的本质起到了积极的作用。小说虽有《11月 9 日》的标题，主要却并不描写十一月革命，而是反映第一次世界大战的事件。作品谴责了军国主义给人民带来的灾难，描述了人民在战争中的觉醒。书中虽然也写了阿克曼向露特推荐马克思著作，但他对马克思并无所知，此外，阿克曼也不是小说的主要人物。凯勒曼着墨最多的是巴本伯格将军，他的死象征了德国军国主义的必然灭亡。

第二次世界大战后完成的《死之舞》是凯勒曼的主要代表作。小说的主题思想是：为法西斯效劳的人是决不会有好下场的；法西斯势力猖獗的时候，有良心的人决不应去趋炎附势，不应丢弃自己的人道信仰；法西斯分子虽一时张牙舞爪，手舞足蹈，自以为得计，但那只不过是“死之舞”，他们暂时的得意不过是死亡前的疯狂而已。小说的主人公是一个名叫法朗克·法比安的律师，他原先具有民主思想，1935年希特勒执政两年时，他还渴望着法西斯政权垮台。可是两年之后，他的不少亲朋好友纷纷依附了纳粹（他们认为纳粹的掌权使他们避免了共产党的“威胁”），于是法比安也看风使舵，适应环境，投靠了纳粹，以博取日后的飞黄腾达。他的兄弟沃尔夫冈·法比安是艺术学院的教授，在政治上与法朗克的投机态度完全相反。沃尔夫冈坚持自己的见解，在思想上决不与纳粹同流合污，并用他的雕塑“挣脱链条的人”来表达他对法西斯统治者的憎恨。不久，法朗克不仅加入了纳粹党，还与市内、州内的纳粹头面人物紧密勾结，并在诉讼案件中处处帮大资产阶级的忙，自己也在经济上大捞好处，例如通过没收犹太人的财产使自己发财致富。法朗克日益变得寡廉鲜耻，甚至穿起了法西斯军官制服，他的无耻投机态度也激起了他妻子的反感。由于沃尔夫冈在某一案件中公开支持犹太人而被判在集中营监禁一

年。法朗克竟认为兄弟受监禁是完全应该的，甚至认为集中营的存在是必要的。然而前线形势的失利迫使纳粹分子和纳粹的依附者不得不思考自己的前途。法朗克有两个儿子，一个死在前线，一个在斯大林格勒战役中失踪。这时的法朗克已经当上了当地的市长。两个儿子丧生竟使他产生了报名上前线的念头。沃尔夫冈耻笑法朗克的行动。兄弟之间的争论使法朗克觉悟到法西斯末日的将临，也使他担心自己的前途。两兄弟的争论以和解结束，显然是法朗克被弟弟沃尔夫冈说服了。次日早上，当女管家踏进法朗克的卧室时，发现法朗克已死在房内。原来法朗克·法比安自知前景不妙，开枪自杀了。

凯勒曼这一作品揭露了这一事实：德国资产阶级对法西斯的上台是负有责任的。在法朗克·法比安这一人物身上，暴露了"体面市民"政治上的机会主义嘴脸和道德上的日益堕落。沃尔夫冈和法朗克兄弟之争说明人民中的优秀分子在法西斯统治时期并没有丧失良心，也没有放弃斗争，他们坚信人类的前途是光明的，而希特勒的黑暗统治只不过是人类历史发展长河中的短暂一瞬。

凯勒曼的创作证明他是一个忠实的民主主义者，他对资本主义社会的根本矛盾虽有认识，但对人类的共产主义前景是模糊的。

莱昂哈德·弗兰克(Leonhard Frank，1882～1961)是小说家。他的小说反映了第一次世界大战前到第二次世界大战后德国的社会现实。他对工人的贫困有细致的描绘，具有现实主义色彩。但作者的人物塑造常常类型化，书中的人物常没有独立的个性，而是思想传声筒，因此在艺术性上比较苍白。此外，他的作品语言简短，情节跳跃，富于表现主义创作特征。弗兰克是劳动人民的儿子，父亲是维尔茨堡的细木工。小学毕业后，由于家境贫困，弗兰克不得不自己挣钱糊口，曾先后当过工厂工人、司机等。1904～1910年他在慕尼黑学习美术，1913年后

开始写小说。第一次世界大战时，弗兰克并没有卷入沙文主义狂热，而是站在和平主义立场上反对战争和军国主义，1915年因反对战争被迫流亡瑞士，1918年回国从事写作。不论是第一次世界大战时期或魏玛共和国时期，他都密切关心时代问题，写出反映当时现实的作品。第三帝国时期，弗兰克流亡美国，1950年返回联邦德国，定居于慕尼黑，1961年8月18日逝世。他的作品在民主德国大量出版，但在联邦德国却不像在民主德国那样出名，作品也不那样广为流传。

弗兰克以他的第一部长篇小说《强盗帮》(Die Räuberbande, 1914)获得了冯塔纳奖金，并奠定了他的作家声誉。小说的情节发生在1898年。在古城维尔茨堡有12个14岁左右的学徒工，为了联合起来抗议资产阶级的虚伪、教师的专横和师傅们的压榨，组成了"强盗帮"。他们模仿美国西部文学中人物的榜样，幻想创造出一个自由世界来改变他们所处的环境。他们最爱读的书便是席勒的《强盗》，从这本书中，他们摘录了"打倒暴君！"这句口号作为他们的格言。这12个人的首领的哥哥已去"自由的美洲"，他成了这12个学徒的榜样，"自由的美洲"也成了他们的梦想。12个小学徒在白天受大人们欺辱，晚间便到马林贝格城堡的一个隐秘的洞窟里集会，发誓要把全城烧为灰烬，然后流浪到美国西部去。有时他们也搞些恶作剧作为对别人的报复。他们虽然团结友好，可是随着时间的过去，深感自己行为的幼稚和不切实际。当首领的哥哥衣衫褴褛地从美洲回来并惨死在精神病院后，他们的幻想便进一步破灭了。他们的头头不久成了大人，便屈从于小市民的生活，与一个有钱的姑娘结了婚，开了爿酒店。其他成员也各奔前程，顺应了环境，其中有一个不愿顺应屈从的，自杀未遂便出家当了修道士。12个人分散后，依然被迫在小市民环境中生活，只有一个后来成了画家，但是有才能的人在这个社会里是无法实现自己的理想的，他被卷入一桩刑事案件，遭到暗算，不久就自杀身

死。他在死后的第二天被宣布无罪，并且他的作品也获得了慕尼黑艺术学院的奖金，但可惜他已经死了。

这部小说描写了一群青年人在旧社会中被摧残的遭遇，他们少年时代意气风发的反抗意识，到了青年时代大都因屈服于环境而烟消云散，有才能的人在生活中遭到了毁灭，始终保持清醒头脑、不愿随小市民生活大流的人也只能把修道院作为唯一的出路。但尽管如此，小说并不是悲观主义的，小说中人道的理想在未来必将实现的信念使作品具有乐观的基调。

第一次世界大战后及魏玛共和国时期德国经济上的崩溃、人民的失业、老百姓的贫困，成了1918～1933年间弗兰克小说的主要内容，这方面的主要代表作是小说《三百万中的三个》(Von drei Millionen drei, 1932)。这是一部直接反映20年代世界性经济危机及其灾难性后果的小说，它揭示出：危机真正的、直接的受害者不是别人而是广大劳动群众。

1930年，单是在德国就有三百万失业者，30年前“强盗帮”中的三个成员，一个抄写员、一个裁缝和一个工厂工人——绰号“玻璃眼睛”，他们因为失业不得不离开美因河畔的故乡到外地去谋生。可是他们一路上不论在农村或城市都找不到打短工的机会，又饿又没处安身，于是只好放弃在德国寻找工作的奢望。他们不明白的是：机器创造了那么多财富，为什么大多数人却没有最必要的生存必需品？一天，一个富有的英国人突然发了慈悲，给抄写员一张一百英镑的钞票，于是三个人准备实现他们年轻时的梦想前往美洲。可是当他们抵达美洲后，经济危机比他们先到了美洲，他们原先到南美巴拉圭的大农场上就业的希望也成了泡影。不久裁缝发高烧，病死异乡。抄写员和“玻璃眼睛”两个人流浪到了布宜诺斯艾利斯。在那里，他们却在一场革命斗争中糊里糊涂地站到了反动派一边。他们因为承认信仰共产主义，所以被当地政府驱逐出境。之后，他们偷着乘船抵达法国的马赛，一个造假护照的人为他们造了假证

件，凭假证件他们又混到了意大利，想在意大利碰运气找个工作。一天，他们在一家餐馆里因为拒绝唱法西斯的颂歌而被人野蛮地打伤，最后又被意大利政府驱逐出境。他们到处碰壁后，只好重返德国。德国的危机这时更趋严重，他们只得在柏林靠乞讨为生，晚间露宿街头，到后来连微薄的社会救济也拒不给予他们，他们只好返回自己的家乡。三个失业工人在全世界的流浪与遭遇说明：在被划分为有产者和无产者的世界上，无产者的命运到处都是一样的，一切幻想都是不现实的。小说没有直接描写工人阶级的革命斗争，“强盗”们也只能听天由命失望地重返故乡。小说主人公也没有找到工人阶级组织起来谋求自身解放的道路，但弗兰克在书中对资本主义社会的批判却是很鲜明的。

弗兰克在魏玛共和国时期的一个中篇《在最后一节车厢里》(Im letzten Wagen，1925)是他的成功之作。一列从高山疗养地开出的列车的最后一节车厢在高山行驶时突然脱钩往下滑行，致使整个车厢随时有翻车的可能。在乘客人人都会立即丧命这样一个典型的环境中，车厢里各阶层的乘客都各自显示出了自己的典型性格。那些外表高尚的上层阶级旅客面对死亡一个个丑态百出。作者特别描写了一对年轻的银行家夫妇，在这遭到死亡威胁的时刻，银行家只顾自己逃命，置妻子于不顾，而他的妻子因为这一意外竟突然提前分娩。车厢里只有那个被高山锯木厂解雇的工人在这危险时刻置自身的安全于度外，帮助了银行家的妻子分娩。最后，这最后一节车厢在往下滑行中被运木料的货车所救。作者通过车厢化险为夷的情节，强烈地揭露了形形色色的上层社会人士在道德上的虚伪和自私本质，他们虽外表温文尔雅，内心却肮脏之极。法朗克把一个失业工人跟所有其他的人作了鲜明的对照，指出工人在道德上远远高出于那些道貌岸然的伪君子。作者深切同情工人的处境，批判了资产阶级的丑恶(以银行家为代表)，同时批评了社会民主党当

时的错误政策，揭露了德国的反动统治。小说在语言和人物的塑造上都受了当时德国文坛的表现主义影响（如人物都没有姓名，性格类型化等）。这一节小小的车厢实际上成了20世纪20年代德国现实的一个缩影。

弗兰克流亡时期的作品反映了作者的认识，即个人的幸福是不能与反法西斯斗争分开的。他1950年从美国回国，后期的主要著作是小说《心在左面》(Links wo das Herz ist, 1952)，这个标题已经标明了作者的革命倾向。这是弗兰克用小说的形式描写他自己生平的著作，时间跨度从1882年一直到1952年。小说的主人公、作家米歇尔·费尔康特出身于维尔茨堡的细木工家庭，童年时代学校里的专制教育伤害了他的心灵，后来他到一个钳工那儿学手艺，在那儿他下定决心逃脱令人窒息的气氛，想去做画家。米歇尔在慕尼黑一所艺术学校学了六年，并与一批穷艺术家经常往来，这使他成熟并学会了思考和评价自己，这期间他还有了初恋的经历。1910年他放弃了绘画，与生病的妻子丽莎前往柏林。在妻子的帮助下，他花了两年的时间潜心写作他的小说《强盗帮》。小说出版后，反应极好，米歇尔获得了冯塔纳奖金。不久第一次世界大战爆发，米歇尔不受沙文主义影响，认识到沙文主义狂热无非是统治者想借此掩盖当时的社会矛盾与阶级矛盾。1915年，米歇尔流亡瑞士，他写的中篇小说《人是善良的》揭露了战争罪恶、社会上的种种虚伪和利己主义等现象。1918年的革命又把他召唤回德国。米歇尔在慕尼黑经历了巴伐利亚苏维埃共和国的成立与失败，妻子的死亡也使他悲痛之极，后来他虽然同一个叫伊罗娜的结了婚，然而伊罗娜性格奇异怪僻并爱和他吵架，以致缺乏家庭温暖。这时的米歇尔已经享有盛名，他不断注意着德国垄断资本怎样扶植希特勒上台，注意着阶级矛盾的尖锐化。国会纵火案后，米歇尔又经慕尼黑流亡到了瑞士，他在国外的报纸上得悉，纳粹已剥夺了他的国籍，他的书也被禁被焚。1937年他流亡到了巴

黎，可是法国官方对德国政治流亡者表示厌恶和不信任，第二次世界大战爆后后，他竟被法国人关到一个集中营。德国占领军接近时，米歇尔才与12个同伴逃出集中营，历经千辛万苦，总算到了马赛，从马赛再逃亡到里斯本，从里斯本越过大西洋抵达美国。为了糊口，他不得不像许多流亡美国的作家一样，到好莱坞当编剧。在那里他熟悉了资本主义生产方式对个人的畸形作用。米歇尔还尖锐地反对第二次世界大战中美国对它的盟国苏联实行的帝国主义政策。1948年米歇尔在美国遇到了他过去在柏林咖啡馆认识的女人夏洛特。他曾把她看作理想的妇女，还曾把她写进自己的小说，她就是《奥克逊福尔特的男声四重唱》中的汉娜。1950年米歇尔与她同返德国。米歇尔的书虽然在全世界出版发行，可是在德国，他却是一个陌生的作家。故乡维尔茨堡的新统治者们对他也十分冷淡，米歇尔只好迁居慕尼黑。在这本自传体小说的末尾，作者写下了这样的话：“他相信，到了2000年，只顾个人占有的经济制度将不是通过原子战争而由社会主义经济制度代替。他相信，我们孩子们的孩子们将会比我们生活得幸福。”

小说记录了弗兰克自己的生活经历和思想过程，表白了他对他所经历的时代事件的政治态度，更为可贵的是，作者在生命的最后，旗帜鲜明地相信社会主义必将替代资本主义，并深信人类的未来将光明美好——这是一个一生颠沛流离的正直作家思索的最后结论，在这一点上，法朗克可以说超过了大多数批判现实主义作家。

汉斯·法拉达(Hans Fallada, 1893～1947)本名鲁道夫·迪岑(Rudolf Ditzen)，法官家庭出身，是本世纪上半叶德国著名的批判现实主义小说家。1932年他发表的《小人物，怎么办?》(Kleiner Mann, was nun?)使他成为世界闻名的作家，这部小说很快被译成20多种语言，并两次搬上银幕。这部小说反映了1929年后欧洲经济危机所造成的失业现象。法拉达小说的主

人公大多数是资本主义社会中为生存而挣扎的小人物。贝希尔曾说过，当时的作家没有一个对“小人物”的生活像法拉达那样了解，法拉达对这些小人物充满了同情。他用生动活泼的民间语言写作，明白晓畅，简洁朴素，“小人物”都能看懂，决无象征主义、印象主义的矫揉造作和故弄玄虚。此外，法拉达很注意情节的生动性，尽量让他的爱憎在情节中自然展露，避免作者的主观议论。1933—1945年间，法拉达没有流亡国外，但他在国内保持气节，坚决不为法西斯统治吹喇叭、抬轿子。第三帝国时期法拉达继续不倦地创作，用描写过去时代来表达他对希特勒统治的不满。第二次世界大战后他一直住在东部德国，还一度被苏联占领军任命为费尔德贝格镇长。1947年法拉达在柏林去世。

《小人物，怎么办？》写的是小职员约翰内斯·皮内拜克在经济危机时代的日常生活和他为生活而斗争的情景。皮内拜克与他的女友艾玛·穆雪尔结婚时，艾玛已经怀孕，为了不让老板知道他们已经结婚，便寄居到一个寡妇家里。皮内拜克的老板想把自己的女儿嫁出去，他觉得三个雇员中，还是皮内拜克最适合做自己的女婿，后来老板发现皮内拜克已经结婚，就借口要裁员，辞掉了皮内拜克的工作，这样皮内拜克夫妇只好来到柏林向母亲米阿求助，皮内拜克并不知道他母亲赚的钱不干净。艾玛在米阿处帮着做家务，米阿便用一个常在她家出出进进的做黑交易的杰克曼的钱支持艾玛。皮内拜克也总算在柏林的一家百货公司找到了一个营业员的差使。后来当皮内拜克知道了母亲的收入不正当，并且母亲的行为要危及到他的就业时，艾玛只得离开米阿，寄宿到一个木匠家里。生活把艾玛磨练成一个干练的家庭主妇。由于经济上的不景气，职工们都怕被老板辞了工作，因此相互间倾轧竞争十分激烈，皮内拜克在这样的处境下总算一直被老板当作一个规矩的好雇员。皮内拜克的正直赢得了青年海尔布特的友谊。海尔布特时常帮助皮内

拜克完成销售定额。不久，艾玛生了个儿子，皮内拜克的经济负担更重了。百货公司老板在经济危机日益严重的情况下反而进一步提高销售定额，皮内拜克无法完成，最后被解雇。失业的皮内拜克一家全靠艾玛做女缝工及皮内拜克的微薄的失业救济金过活。就在这艰难的岁月，皮内拜克卷入了一场政治游行，警察用警棍殴打他。他这才明白，贫穷不只意味着灾难，还意味着“该受惩罚”，还会招致政治嫌疑。皮内拜克对生活深感绝望，面对暗淡的生活前景，他向自己提出了一个忧心的问题：“小人物，怎么办？”

这部小说用小人物日常生活的场景及时地反映了20年代末世界经济危机给社会底层人民带来的灾难。皮内拜克在贫困中挣扎，为起码的生存权利而斗争，只想用他的勤劳来改善他的生活处境。虽然他不是只顾个人利益而损害或排挤其他劳动者的利己主义者，但他终究不是有觉悟的工人。因此，法拉达与同时代描写无产阶级斗争的作家如马尔希维查等相比，在思想认识上还有质的差距。

1934年他发表了《谁曾用洋铁罐吃过饭》(Wer einmal aus dem Blechnapf frißt)。主人公是一个银行小职员，名叫库发尔特，因吞没一小笔公款被判四年徒刑。出狱后他决心洗心革面重新做人，可是生活却使他处处碰壁，蹲过监狱的经历使他失去了对未来的一切希望：找不到职业，也成不了家。最后他因为偷窃第二次进监狱，又被判了七年徒刑。当他重返监狱时，他简直有“重新回家”的心理感觉——现在他至少不必为每天的面包发愁了。

这部小说在主题上使人联想到德布林的《柏林，亚历山大广场》。主人公库发尔特并非天生的罪犯，但毫无同情心的社会比监狱还要冷酷，生活迫使他偷窃。生活使他得出的结论是：谁曾用洋铁罐吃过饭(意指蹲过监狱)，就得永远用洋铁罐吃下去(再去蹲监狱)。小说不仅对资本主义社会的经济制度，而且

也对资本主义的上层建筑、道德法律作了尖锐批判。

希特勒统治时期，法拉达完成了多部著作，重要的有《狼群中的狼》(Wolf unter Wölfen, 1937),《顽固的古斯塔夫》(Der eiserne Gustav, 1938)和《酒徒》(Der Trinker, 1944年完成，1950年据遗稿出版)。

《狼群中的狼》是法拉达在法西斯政权统治下写成并出版的，因此作者必然要考虑到检查机构的审查。这部小说描写的是第一次世界大战后，几个退伍军官在1923年德国通货膨胀时期经营田庄失败的故事。一个是过去的候补军官沃尔夫冈·帕格尔，一个是骑兵上尉约阿希姆·封·普拉克维茨，一个是中尉施都德曼。他们都不是社会底层的劳动者，最多只是资本主义社会的中层人士，由于他们没有能力识破资本主义社会尔虞我诈的本质，因而无法在这一社会中立足。只有帕格尔还能适应环境，随着经济危机的结束，他也许会在未来的发展中，在弱肉强食的资本主义社会中成为狼群中的一只狼。

长篇小说《顽固的古斯塔夫》的主人公是一个有顽固的普鲁士军国主义思想和习俗的马车行老板古斯塔夫，他死守普鲁士军国主义的道德习俗，迷恋一切旧事物，喜欢一切老皇历；抵制一切时代新潮流，结果弄得孤家寡人，全家背弃了他。作者通过古斯塔夫嘲笑了思想不随时代前进的人，这样的人最终必为时代所抛弃。作者在希特勒统治时代巧妙地通过古斯塔夫的形象嘲弄了普鲁士军国主义思想习俗的荒唐，死抱住荒唐习俗不放的古斯塔夫成了人们嘲笑的对象。古斯塔夫·哈肯达尔生活在威廉帝国时代，曾做过卫队长。长年的普鲁士军队教育和传统教育已经渗透到他的骨髓，后来他因为结婚有了妻子的一大笔陪嫁，加上自己的辛勤劳动，终于在柏林开了一家马车行。古斯塔夫主宰着32匹马，数不清的马车，一个老婆和五个孩子。他管理车行犹如军官管理兵营，他把车夫、马匹、妻子儿女都当作必须绝对服从的士兵，而他自己就是他们的主宰，他

的话就是法律。古斯塔夫认为年轻的一代已经舒服惯了，只有战争才能锻炼他们的意志，改变他们的懒散恶习。人们称他“顽固的古斯塔夫”是因为，即使他的顽固态度给他和他的家庭带来了损害，他还是要顽固到底：不改初衷。

尽管古斯塔夫管教森严，可是五个孩子却并不就范。他最喜欢的17岁的艾利希偷钱酗酒后，被他关在地牢里，艾利希不堪父亲的惩罚，不久便逃之夭夭。21岁的女儿索菲违背父命做了护士，后来她学艾利希的样子，也脱离家庭，住到医院去了。18岁的夏娃年幼无知，不愿受严父的约束，去寻求“自由”，误入流氓之手，参与盗窃珠宝，后来被流氓逼迫到街头卖淫。13岁的小儿子海因茨年纪虽小，但已经习惯于阳奉阴违。24岁的大儿子奥托表面上唯父命是从，暗地里却与驼背女裁缝私下往来，还生了一个孩子。这就是第一次世界大战爆发前，古斯塔夫按古老的普鲁士道德进行家庭教育的实际结果。大战爆发了，古斯塔夫把它看作是“新时代的到来”，他梦想用战争来解决家庭矛盾，可是事与愿违。大儿子奥托应征入伍，觉得在前线的战壕里厮杀也比呆在家里自在，因此他不愿回家休假。1916年奥托总算返家探亲，并与女裁缝结了婚，但返回前线不久便丧了命。艾利希与索菲则完全与家庭脱离了关系，夏娃也更加堕落了，成了流氓的赚钱工具。只有小儿子海因茨还留在古斯塔夫身边。尽管如此，古斯塔夫依然像“铁”一样死板地坚守自己的保守观念，并坚信“皇帝陛下”和皇帝陛下领导的战争会振兴德国，会振奋青年一代。出于这一信念，他变卖了他的家当，用现钱购买了战争公债，把他的马匹提供前方使用。大战结束时，古斯塔夫成了一个一无所有的马车夫，可是古斯塔夫依然故我，墨守成规，不改本性。战后古斯塔夫不怕汽车竞争，千方百计要保护马车的荣誉，依然在汽车纵横急驰的柏林大马路上赶他的马车。将近70岁的时候，古斯塔夫忽然心血来潮，要从柏林赶马车到巴黎去，以此来证明旧事物仍然

有它的生命力。有一家报馆不仅为他这一“壮举”大做宣传广告，还在经济上大力资助 当他抵达巴黎时，巴黎像接待王公贵族一样迎接他，回到柏林时，人们也把这个老古董当新闻人物来欢迎。可是事过境迁，不久古斯塔夫即被人遗忘，古斯塔夫又重新寂寞地在家中生活，这时只有他的老妻在分担他的孤独寂寞。

贝希尔曾称赞这部小说是一部“教育诗篇”，它教育人们思想要跟上时代的步伐，不应在新的时代依然用旧的观念（小说中的普鲁士道德规范）思考和行动，教育人们不要把旧事物（小说中的旧马车）当宝贝一样舍不得丢弃。顽固的古斯塔夫固守旧观念、旧事物，因此在现实面前只好紧闭双目，成了旧时代的遗老，同时也成了人们嘲笑的对象。

法拉达在第二次世界大战后还写了几个长篇，其中最著名的是以真人真事为依据写成的《人人孤独地死》（Jeder stirbt für sich allein, 1947），此外还有带自传性的小说《梦魇》（Alpdruck, 1947）。

《人人孤独地死》可以说是法拉达的代表作，贝希尔在悼念法拉达的悼词中称这部小说是法拉达给后世的一份遗嘱。这部小说像法拉达的其他作品一样，语言质朴而形象，叙述动人而富悬念。在情节上，《人人孤独地死》比他的别的小说更集中。小说在叙述盖世太保的破案过程时，情节的紧张性实不亚于一部侦探小说。它的生动的对白，细致的内心描写，紧张的情节，证明法拉达是一个杰出的叙事能手。小说是根据战前柏林纳粹秘密警察的档案材料，由真人真事艺术加工写成的。这卷90页的档案是对一对“小人物”夫妇因张贴反法西斯标语事发后被捕、惨遭杀害的侦破审讯记录，小说的基本情节忠于原材料，但是作者用纳粹分子的枯燥的审讯记录创造了动人心弦的艺术形象。小说的书名表明这对夫妇反抗的孤独性，表明他们这种形式的斗争必然失败。小说的情节是这样的：

第二次大战开始时，柏林北部住着一对中年夫妇。丈夫奥托·克旺额尔是家具厂的木工师傅，他沉默寡言，善良忠厚。妻子安娜是个乡下妇女。这对夫妇对一切从来都是逆来顺受，对纳粹上台与否也漠不关心。大战期间，当法国被纳粹占领时，他们的独生儿子在侵法战役中丧生。独生儿子的死亡改变了他们的全部生活和对纳粹的看法，这对夫妇由麻木开始了对法西斯政权的思考。随着岁月的过去，他们对法西斯的控制措施日益反感，可是克旺额尔夫妇并不知道怎样去有效地推翻法西斯统治，于是他们采取了一种特殊的个体反抗形式：克旺额尔把反法西斯的标语写在明信片上投寄到当局，张贴到住房大楼。两年里他们一共书写了276张。盖世太保接到第一张明信片后便立即投入紧张的侦察，可是貌似强大的盖世太保却毫无线索，束手无策。承办这一案子的秘密警察头子艾希利希过去是魏玛共和国时代的侦探，这时是希姆莱手下的走卒，他一向自诩破案有术，可是过了两年才侦破此案。克旺额尔夫妇被捕后，受尽酷刑，虽然他们最后被判处死刑，但在审判过程中，纳粹分子成了失败者，克旺额尔却是道义上的胜利者。他们分别囚禁在男女死牢时所表现的彼此思念和忠贞不屈，甚至连法西斯分子也震惊不已，他们最后的希望是能够让他们死在一起。但安娜在空袭时被炸死，奥托·克旺额尔最后被单独斩首。作者在小说结尾时说：他的书不应以死亡结束，而应以战胜各种耻辱、眼泪、灾难和困苦并最终获得了胜利的生命来结束。正因为如此，小说的末尾作了对战后德国人民建设新生活的展望。

这部作品同样以“小人物”做主人公，充满了感人的反法西斯的人道精神，从多方面描写了希特勒时代德国的社会生活，特别揭露了虚弱而又残暴的统治者的“连坐”手段。克旺额尔虽然为了避免牵连他人，断绝了与亲友的一切往来，但还是株连了他的内弟，他的内弟因此精神失常，最后被注射毒针致死。在希特勒时代，小小的嫌疑都会带来“国民公敌”的罪名。然

而克旺额尔的反法西斯行动却是孤立的行动，因为他们的反抗意识更多地来源于感情，而不是来源于深刻的政治认识。这对夫妇以自己的生命作孤注一掷，不懂得把个人的力量融于集体和组织中。他们的失败说明：没有组织的个人反抗只能导致失败的结局。

法拉达在法西斯统治时代留居德国，因此他在小说中描写的法西斯执政时期的暴政和恐怖镇压手段显得十分真实细腻。1978年这部小说在联邦德国搬上了银幕。

在《梦魇》中，作家道尔博士战后不久曾任柏林附近某小城的市长，由于战后法西斯的残余影响尚未肃清，他的工作困难重重，以至身心交瘁，无法胜任职务，只好与妻子重返柏林。后来夫妇俩均因服安眠药成瘾而进医院治疗，在这一时期他们的思想为悲观主义和虚无主义所控制。道尔夫妇决定迁出疗养院,不过寄生生活。正在这时,流亡归来的作家格兰佐夫帮助道尔克服了精神危机，给他精神鼓舞，使他重又拿起笔来进行文学创作。这部自传色彩极浓的作品说明第二次世界大战不仅破坏了物质世界，还损伤了人们的心灵世界。道尔即作者自己，格兰佐夫则是指诗人贝希尔。道尔战后的精神危机正是人们的心灵创伤在他内心的反映。道尔失去了对人的信任和对未来的信念，这样的精神危机对一个正直的作家无异是梦魇。最后他振作了精神,决心为建设新生活而努力,他写道:“生活和工作!这就是行动的口号!”

孚希特万格(Lion Feuchtwanger,1884～1958)是本世纪上半叶德国著名的批判现实主义作家，他以鸿篇巨著闻名于世，尤擅长历史鸿篇，他的历史小说往往借古喻今，古为今用。此外，他还留下了不少有价值的剧本，是一个极其多产的作家。孚希特万格出身于犹太人家庭，他的作品的主人公不少是犹太人，并且许多作品叙述的都是犹太人的史实。孚希特万格年轻时办过杂志，第一次世界大战前便开始了文学生涯，当时他的

创作还在印象主义和象征主义影响之下，思想上还没有摆脱“为艺术而艺术”的束缚，因此没有留下甚有价值的作品。第一次世界大战后，他的作品的社会倾向开始鲜明。他的创作的发展表明，他对法西斯的兴起很早就有警惕，孚希特万格作为一个犹太人，对法西斯的反犹排犹特别敏感。1933年后他曾流亡到瑞、法、苏、美等国，1936年曾和布雷德尔、布莱希特等人在莫斯科出版德国流亡者杂志《发言》。自1940年抵美后，他一直住在美国，1958年在那里逝世。

孚希特万格的小说不论题材取自历史或当代，都渗透着浓烈的资产阶级人道主义精神，表达出作者对一切不人道统治的愤慨。孚希特万格经常描写强权与理性、行动与观望之间的对立。他在作品中还经常描写知识分子对人民群众和时代变迁的关系与态度。

孚希特万格在魏玛共和国时期的代表作是他反对歧视犹太人的长篇历史小说《犹太人徐斯》(Jud Süß,1925)。徐斯实有其人(1692～1738)，他本是半个犹太人，因为他的父亲是一个信基督教的陆军元帅，徐斯乃是这位陆军元帅的私生子。1732年徐斯做了符腾堡王子卡尔·亚历山大的财政顾问，1733年亚历山大继承公爵爵位后，徐斯的实际权力更大了，以致朝廷内的一切没有徐斯参与都不能作出决定。符腾堡公爵信天主教，所以他经常感受到新教诸侯对他的威胁，新教诸侯的矛头则集中在公爵和他的顾问徐斯身上。徐斯一方面以他的智慧控制了昏庸的统治者，另一方面他也心甘情愿臣服于公爵。徐斯采用一系列榨取民脂民膏的手段帮助公爵聚敛财富，因此徐斯的民愤很大。可是后来贪色的公爵发现徐斯有一个美丽绝伦的女儿，便企图玷污，徐斯的女儿坚决不从，最后反抗而死。徐斯表面上原谅了公爵，心里却想出了复仇计划。原来这时公爵正要执行一项排除邦议会里的新教诸侯的计划，并准备宣布宪法无效，以便在政变之后建立军事独裁国家。徐斯把这一镇压计划泄露

给了邦议会成员，因此公爵的计划失败，公爵也中风毙命。这样，公爵的宠儿徐斯成了反对派的阶下囚。徐斯在狱中经历了激烈的内心转变，这时他深感为个人的权力奋斗是毫无意义的（作者以此强调人的内省生活的重要性），并坚信犹太教的道德价值。被囚的徐斯只要表明自己的非犹太人身世，表明他的基督徒贵族身世，或在这时皈依基督教，他都可以得到赦免，可是出于犹太人的自尊和对犹太教的坚定信念，徐斯没有这样做，德国的犹太人愿以50万古尔盾换取徐斯的生命，但徐斯仍被判死刑，后来他的遗体被犹太人悄悄地埋葬在苏黎世。

这部小说以徐斯最后选择死亡来表明犹太人的高贵思想。徐斯有自己的信念，他不是随机应变的变色龙，在社会排犹反犹的情绪下，他并不认为做一个犹太人是耻辱。在上半部，徐斯曾为公爵做奴才并力图扩大个人在宫中的权力，这使徐斯成为一个复杂的人物。正因为徐斯前半生的行为，这部1933年遭禁的小说却在1940年经过肆意歪曲，作为反犹排犹的宣传品被搬上了银幕。

《候车室三部曲》(Die Wartesaal-Trilogie)是孚希特万格长篇著作中的主要代表作，它包括《成功》(Erfolg, 1930)、《奥培曼兄妹》(Die Geschwister Oppermann, 1933)和《流亡》(Exil, 1940)。这部作品属于孚希特万格在魏玛共和国时期的创作。作者自己说，这个三部曲所描写的是德国历史上最黑暗的时期，即1918～1939年德国的社会全貌。“候车室”是一个象征，象征这一历史时期是人民期待等候的时期，是历史转折和过渡的时期，是旧时代还没有死亡而新时代又没有成为活生生现实的等候时期。三部曲不仅反映了第一次世界大战到第二次世界大战之间德国社会的变化，还反映了作者的思想变化。1930年孚希特万格写作《成功》时，作者希望不是用暴力，而是依靠资本主义社会内部“理性”的逐步提高来改变资本主义社会。但是在1940写作《流亡》时，作者已经确信，暴力的统治只能依靠暴力来推

翻，然后在推翻暴力统治的基础上再建立起理性的社会秩序。这不能不说是孚希特万格极大的思想进步，这一进步也是历史和现实教育作者的结果。

《成功》的副标题是《一个省的三年历史》(Drei Jahre Geschichte einer Provinz)，这“三年”是指1921～1924年，这个省就是巴伐利亚。《成功》主要反映第一次世界大战后的德国，重点描写了法西斯的逐渐崛起。孚希特万格的小说素以情节丰富见长，《成功》的主要情节环绕着一些知识分子对一次司法案件的斗争。在这一司法案件中，这些知识分子企图用理性和正义来取得胜利和成功，可是情节的进程表明，违反法律的人反而“成功”。作者通过这一司法案件来反映整个腐朽的社会制度和社会机构。小说主人公马丁·克留格尔博士是慕尼黑国家绘画馆馆长，1921年由于买了几幅被视为色情的油画而触怒了保守的巴伐利亚当局。克留格尔思想进步，曾支持过1919年的巴伐利亚苏维埃共和国，正是这一点使克留格尔成了当局的眼中钉。不久，克留格尔遭到逮捕，他的女友、笔迹学家约翰娜·克兰因为他四处奔走，就这样她认识了各界有影响的人士。可是她的奔走并没有成功。著名作家约奎斯·图维林接受了她的要求，答应在一份杂志上著文揭露克留格尔案件的真相。与此同时，信仰共产主义的工程师普勒克尔也要求他的上司——一个男爵，为克留格尔案件伸张正义。有一天普勒克尔和图维林偶然相遇，图维林不同意普勒克尔，因为普勒克尔认为一切社会现象都应该用经济制度来分析，并认为资本主义制度必须用暴力来推翻。图维林相信理性的力量，他要用文学为工具来唤醒公众的觉悟，因此他决心写一部有关克留格尔的广播剧和一篇杂文。这时政府改组，约翰娜又充满希望地期待着新的司法部长能秉公释放克留格尔。这期间装配工人库茨内在慕尼黑一家啤酒店建立了“真正德国党”，他的党一时赢得了不少不满现状的小资产阶级的支持，甚至有影响的将军威泽曼和著名的政治

家克连克都站在库茨内一边，资产阶级也在经济上支援这个党，于是“真正德国党”越来越威胁公众的生活，并对政府产生了影响。狱中的克留格尔经常受到精神折磨，生了病也不给治，终于心脏病发作病死狱中。

1923年11月8日，库茨内已经被他的追随者拥戴为“元首”，他自封为“临时帝国政府”主席，宣布了他的“民族革命”。库茨内发动政变失败，但是他仅被判了轻微的徒刑，对威泽曼将军则无罪开释。图维林这时已把克留格尔案件写成了小说，对这个国家的黑暗现实作了尖锐的批评，并希望他的小说能起到改变社会的效果。

小说把无辜的克留格尔病死狱中，而真正有罪的将军却逍遥法外作了对比，说明在这颠倒的世界里，一切都是颠倒的。书中的库茨内暗指希特勒，他手下的人全是些卑鄙小人、暴徒和人类渣滓。图维林则暗指作者自己，工程师普勒克尔暗指布莱希特，威泽曼将军则指鲁登道夫。

《候车室》的第二部《奥培曼兄妹》在情节上有相对独立性。它叙述一个正直的犹太作家古斯塔夫·奥培曼博士如何通过现实的教育和切身的经历识破了法西斯的真面目，从而由一个不问政治的作家转变为一个积极的反法西斯战士。这部小说1933年出版，而作者叙述的是1932年以来的德国现状，因此从题材到主题它在当时都是极其现实也是极合时宜的。在法西斯上台前后，孚希特万格用这部小说勇敢地号召人民觉醒，号召人民起来反对法西斯主义。古斯塔夫·奥培曼一家在1932年时曾把法西斯主义当作暂时现象，深信德国民族的人道主义传统将很快战胜法西斯主义，可是事与愿违，他们一家不断遭到法西斯迫害。家具商马丁·奥培曼在甚嚣尘上的排挤犹太商的浪潮中只好改变商号名称，并受制于无能的竞争对手，听凭一名褐衫队员来领导他的企业。医学教授艾特加·奥培曼的新开刀方法竟被诬为“残杀基督徒”。马丁的儿子培尔荷德在中学里也被信

仰法西斯主义的新班主任诬陷为有仇恨德国的思想，他不堪纳粹的迫害自杀而死。

1933年希特勒上台和国会纵火案后，马丁与艾特加又遭逮捕，古斯塔夫也因为在一份反对法西斯野蛮政策的宣言上签了字，公开表明了自己的立场，因而处境十分险恶，经朋友劝告他流亡到了瑞士。法西斯日益严重的战争准备使古斯塔夫更看清了法西斯对人民谎言加暴力的统治手段，这时的古斯塔夫已决心克服不问政治的态度，他与一名抵抗战士交换了护照，企图重返德国参加反纳粹斗争，因为正直的古斯塔夫不愿眼睁睁地看着法西斯歪曲真相。他回国后加入了抵抗战士的行列，可是他缺乏地下斗争的经验，很快被纳粹抓获，并被关押在一所集中营，后来依靠朋友帮助，进行疏通后才获释。古斯塔夫出狱后立即流亡到捷克，由于关押在集中营时身心所遭的虐待，不久就病逝在异乡。

古斯塔夫从一个观望者到一个行动者的转变，对1933年前后的德国知识分子很有典型意义和教育意义。孚希特万格大声向人民宣告：观望只能对夺取政权的法西斯分子有利。在这部作品中作者第一次突出并肯定了人民的作用，从而体现了孚希特万格在思想上和创作上的进步。

《候车室》的第三部《流亡》显示了作者经过十年动荡后思想上的成熟。《流亡》描写了这一时期原来钻进科学和艺术的“象牙之塔”的知识分子在现实的教育下思想转变，这种转变具体体现在他们对艺术和生活、社会与个人的关系有了明确的认识。小说主人公——作曲家塞普·特劳特魏因最后明白了：艺术劳动应该是为人的权利、尊严和社会进步而斗争的工具。

特劳特魏因被纳粹看作是文化上的布尔什维克，其实他本质上是个不问政治的作曲家。1935～1936年间，特劳特魏因像许多德国知识分子一样，流亡到了巴黎，与他交往较密切的是新闻记者弗利得里希·本雅明。一次本雅明因事前往瑞士，便委

托特劳特魏因代替他到德国流亡者的报刊《巴黎新闻》编辑部工作。可是不久却在德国驻法国大使馆秘书盖尔克男爵的指使下，本雅明被人从瑞士绑架回到德国。特劳特魏因闻悉后竭尽全力迫使纳粹释放本雅明。特劳特魏因的儿子汉斯是一个坚定的共产主义者，他努力争取父亲自觉地加入反希特勒政治斗争的行列。特劳特魏因在报上所撰的文章和德国流亡者的活动，终于迫使瑞士政府通过外交照会抗议德国政府的非法绑架行为，特劳特魏因的流亡生活使他的妻子安娜不堪忍受而自杀。与此同时，特劳特魏因的工作也被《巴黎新闻》的发行人辞掉，因为发行人受到在巴黎的纳粹新闻记者逼迫，害怕《巴黎新闻》过浓的反法西斯政治色彩会对他不利。编辑部不得已另组新报。斗争终于获得胜利，在世界舆论的压力下，纳粹不得不释放本雅明。特劳特魏因通过这一场斗争在政治上也变得成熟了，他渐渐地理解了正在苏联学习的儿子的话："在世界上，公正的秩序不用暴力是无法建立起来的。"特劳特魏因重新开始音乐创作，谱写了《候车室交响曲》。在这部作品中，"候车室"虽是历史过渡时期、新旧交替时期的象征，但却表达了这一信念："火车最终是一定会到来的。"对特劳特魏因说来，艺术已经不是在"象牙之塔"里自我欣赏或自我陶醉的工具，而是战斗的工具了，他终于明白了艺术和生活、个人和社会的关系。

《候车室三部曲》是一部时代小说，它直接取材于现实，又直接为反法西斯现实服务，无疑是"流亡文学"中的优秀作品。

孚希特万格的另一个著名三部曲《约瑟夫斯三部曲》（Die Josephus-Trilogie），从1932年出版第一部，到1942年才完成第三部，总共写了10年。

小说的情节发生在罗马帝国占领巴勒斯坦的时代。一次，罗马人抓获了反抗罗马人统治的三名犹太人。耶路撒冷的一个高级神职人员——后来的犹太历史学家约瑟夫斯·弗拉维乌斯，受犹太人之托前往罗马交涉。小说描写了弗拉维乌斯在罗马的

活动和后来担任罗马占领军的秘书和随从的事，还描写了犹太人有组织地反抗异族的统治。弗拉维乌斯对犹太人看法的转变使他获得了罗马的公民权，后来弗拉维乌斯立誓写有关犹太人战争的历史著作。孚希特万格在这个三部曲中真正要写的不是历史学家弗拉维乌斯的生平，而是通过他的生平事迹和公元初的犹太人战争探讨知识分子在人民中的地位、政治和文艺的关系、群众和卓越个人的关系、民族主义和世界公民的关系、理智和直感、正义战争和非正义战争等问题。弗拉维乌斯最后克服了世界主义思想，离开了罗马，并与自己的人民结合在一起，后来他在反对罗马人、保卫人民的斗争中被罗马人所害。

流亡时期是孚希特万格的创作丰收时期，这期间孚希特万格的重要作品还有《假尼禄》(Der falsche Nero, 1936)，《劳腾萨克兄弟》(Die Brüder Lautensack, 1944)和《西蒙》(Simone, 1945)。

《假尼禄》通过古罗马历史以古喻今，讽刺德国法西斯的本质并预言它的必然覆灭。冒牌的尼禄原系一名奴隶出身的陶工，他和已死的罗马国王尼禄长得很相似，因此被他的主人——前元老院成员伐罗利用为政治上复仇的工具。伐罗为了使阴谋得逞，为了控制住这个冒牌的尼禄，甚至不惜把亲生女儿许配给他。冒牌的尼禄一时竟获得了罗马帝国东部诸省的信赖与承认，可是最后阴谋败露，伐罗逃亡，假尼禄被处死在十字架上。

孚希特万格以假尼禄影射希特勒，即希特勒同假尼禄一样靠欺骗夺得了政权，它的统治也将像假尼禄一样，最后必然为人民所识破，等待着他的必然是灭亡的命运。

1944年完成的《西蒙》写的是一个15岁的法国少女在第二次世界大战期间反抗德国法西斯的爱国行动。西蒙从小是孤儿，寄居在与父亲同父异母的叔父普罗斯珀家里，叔父是运输业的大老板，西蒙在他家里与其说是亲戚还不如说是女仆。西蒙爱

读贞德的故事，并且受叔父企业中一个思想进步的司机摩里斯的影响。1940年德国侵略军迫近西蒙住的城市，唯利是图的普罗斯珀不愿把汽车用于运送难民，听凭难民们挨饿和在德国飞机轰炸下丧命，却把汽车用来运酒赚钱。德军日益逼近，地方行政领导命令普罗斯珀在法西斯分子来到之前毁掉他的汽车和一切车辆，以免这些东西落入纳粹之手，可是普罗斯珀不愿执行这一命令。西蒙出于爱国之心焚烧了叔父的车辆与油库。爱国的法国人热烈地赞赏西蒙这一行动，抵抗组织决定把西蒙转移到未被德军占领的安全地带。但西蒙不愿离开这座城市，因为她不愿自己的爱国行动被人理解为是对叔父的私人报复，并且她不愿叔父在德国人占领这座城市时承担她纵火烧车的责任。城市沦陷后，贝当卖国政府与德军调查此案。她的叔父为了求得德军的谅解，努力说服西蒙。为了拯救叔父的企业，西蒙签字发表声明，声明中说：她的行动纯系个人性质，是出于对父亲的继母虐待自己的报复，并非出于政治动机。西蒙签完字后非常后悔她的幼稚行为。尽管发表了“声明”，西蒙仍被卖国的贝当政府逮捕。西蒙经历了贞德在历史上经历的同样遭遇，她没有被敌人审讯而是被自己的同胞判了刑。西蒙被关进了声名狼藉的教养院，可是西蒙的内心却深切体会到法国人民是和她心连心的。

这部作品表明，孚希特万格在他的创作道路上和人民越来越接近了，因为这一作品不仅阐述了民族矛盾的主题，还剖析了阶级矛盾与民族矛盾的关系。孚希特万格的这部作品还说明：法国统治阶级和法国人民对国家民族危机的态度是不同的。大资产阶级唯利是图，没有民族气节，而15岁的少女却深明大义，有着强烈的爱国心。小说还塑造了摩里斯这个司机的形象。摩里斯已经认清了法国大资产阶级的本质，但作者没有在作品中表现出工人阶级在反法西斯斗争中是领导力量这一社会本质。

第二次世界大战结束后，孚希特万格仍居住美国，孜孜不倦地写作，著有多部长篇，其中著名的有《戈雅，或认识的艰难道路》(Goya oder der arge Weg der Erkenntnis, 1951)和《愚人的智慧》，又名《让—雅克—卢梭之死及其思想的发扬光大》Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau, 1952)等。

孚希特万格自己说过，有关戈雅的传记已经很多，他写这部长篇的目的并不是为了再添上一本新的戈雅传。他说，一直使他动心的是，在戈雅的一生和创作中，明显地体现出戈雅缓慢而又艰辛的思想转变。戈雅的思想转变正反映了这位艺术家世界观的变化，反映了他对艺术和社会的关系看法有变化——这是孚希特万格创作这一西班牙著名画家传记的动机。社会存在和个人意识的联系、艺术和政治的联系这一主题一直是孚希特万格创作的最重要主题之一。戈雅一贯追求艺术的真实，在追求过程中，戈雅看清了艺术家研究现实的必要性，他最终明白了一个真理：艺术的追求应从现实出发，艺术的目的应该是为现实服务。戈雅后来成为宫廷首席画家，可是他画的国王家族和贵族的肖像，在华丽的服饰下明显地透露出这些统治者思想愚蠢、精神空虚、刚愎自用等性格，这正是戈雅深刻观察宫廷和研究贵族心理的结果。可笑的是，这些统治者对戈雅给他们画的像还赞叹不已！戈雅内心日益与腐朽的宫廷社会脱离了关系，最后与宫廷的古典主义趣味决裂。戈雅目睹过宗教裁判所对自由思想者的野蛮迫害，洞悉了宫廷的腐朽本质，最后又明白了自己不过是女公爵的玩物，这一切促成了戈雅的转变。因此他的作品渐渐反映出对人民痛苦的同情和对宗教的揭露。生活经验使他明白了一个艺术家的社会使命，小说的这一主题使它至今仍有现实意义。

第二次世界大战后，孚希特万格看到新战争的危险依然存在，因此于1955年完成了历史小说《托莱多的犹太女人》(Die

Jüdin von Toledo)，目的是警告人们在冲突中永远要保持理智，只有这样，新的战争才可能避免。小说描写12世纪末，西班牙中部信仰基督教的骑士贵族和当时统治西班牙南部的信仰伊斯兰教的阿拉伯人因领土问题引起的冲突，在这一冲突中，西班牙的犹太人则是双方宗教狂热的牺牲品。阿拉伯统治区尤其严重地迫害犹太人，致使住在西班牙南部塞里拉的犹太富翁耶霍达不得不逃亡到西班牙中部，并做了西班牙中部卡斯他利王国的经济部长。由于明智的耶霍达的劝导，好战的国王放弃了他的战争计划。耶霍达甚至不惜将他美丽的女儿拉奎儿献给国王做妃子，让自己的女儿用宗教宽容、人类应和平相处这样的思想来影响国王。耶霍达的工作有了成果，不仅赢得了一时的和平，还为法兰克地区六千个被追踪的犹太人在卡斯他利安了家。后来由于卡斯他利王国的封建贵族不断要求对阿拉伯人宣战，加上王后出于对犹太王妃的嫉妒从中挑拨，使国王离开了犹太宠妃，组织了对南部阿拉伯人的战争，可是战争却以卡斯他利国王惨败告终。战后，卡斯他利信基督教的贵族却把战争失败的责任归咎于犹太人耶霍达和他的女儿，在王后的命令下，耶霍达和他的女儿被处死刑，但是获胜的阿拉伯人也逼使西班牙中部的基督徒接受了和平。卡斯他利国王最后不得不接受死去的耶霍达的理性原则：在地球上与其他民族和非基督徒共同生存。

在这一作品中，作者显然没有用阶级观点来看待战争与和平的问题，作者认为只要统治者能用理智来克服非理智，和平便能维护。为了促使统治者保持理智，作者创造了一个明智的犹太人耶霍达及其女儿的形象。《托莱多的犹太女人》反映了孚希特万格在战后对和平事业的关心，也反映了他对维护和平的看法。

孚希特万格最后的长篇《耶弗塔和他的女儿》(Jefta und seine Tochter, 1957)描写了有神话色彩的早期以色列部落社会，

阐述人的意识的提高是历史变化的结果，指出荒诞的想象和看法是科学落后时代的产物。

孚希特万格自己说过，世界大战和十月革命决定了他的创作。综观他一生的创作，可以清楚地看到他最主要的创作主题便是反对法西斯，揭露法西斯，另一个重要主题是艺术与艺术家不能脱离政治，不能脱离生活。孚希特万格无疑是本世纪上半叶德语文学中优秀的批判现实主义作家。

阿诺尔德·茨韦格(Arnold Zweig, 1887～1968)和孚希特万格一样，是本世纪上半叶重要的批判现实主义作家、反法西斯作家。他出生于犹太手工业者家庭，第一次世界大战前，茨韦格已登上了文坛。他的早期创作，像许多当时的进步作家一样，深受世纪之交的印象主义、象征主义等流派的影响，并且接受了弗洛伊德的精神分析学说。1912年出版的《关于克劳迪娅的小说》(Novellen um Claudia, 1912)便是他的早期代表作。这部以七个短篇小说连结而成的长篇小说描写了瓦尔特·罗默博士和一位名叫克劳迪娅的资产阶级小姐恋爱、订婚进而结婚的故事,反映了当时青年知识分子的内心苦闷和他们对爱情、生活、艺术的唯美主义见解。第一次世界大战的经历对茨韦格的思想震动很大。战后他跳出了唯美主义的狭窄范围，从此他的小说开始围绕反对战争、揭露军国主义这一主题。阿·茨韦格以左拉和巴尔扎克为榜样，写下了他的题名为《白种人大战》(Der große Krieg der weißen Männer)的长篇小说集。这部小说集共收入六部长篇，按作者原来的计划，小说的历史事件准备写到1919年，而这六部却只写到1918年，因此这是一部未完成的长篇小说集。这部小说集使阿·茨韦格成为世界性的作家，小说集描绘了第一次世界大战极为广泛的现实主义图画，形象地阐述了战争的原因、战争对人的心理影响及其社会后果。孚希特万格称这部小说集是第一次世界大战的“百科全书”。小说集的意义首先在于它揭露了战争策划者用爱国主义词藻掩盖自己的

阴谋。作者自己则称这部小说集是“从资本主义到社会主义过渡时代在文学上的文献”。阿·茨韦格一生几乎有30年的时间倾注于写作这部小说集。小说集的情节发生的时代都在1913～1918年，但它的写作顺序却并不按照历史事件的先后。如1927年发表的《格里沙中士案件》(Streit um den Sergeanten Grischa)讲的是1917年的事情，1931年发表的《1914年的青年妇女》(Junge Frau von 1914)写的则是1914年的故事。1933年以后，阿·茨韦格被迫流亡国外，他辗转于英、法、美等国，最后到了巴勒斯坦。流亡中茨韦格继续写作这部小说集。1935年完成《凡尔登的教训》(Erziehung vor Verdun)，在情节上与第二部相连结。1937年发表的《一个国王的登基》(Einsetzung eines Königs)在情节上则与《格里沙中士案件》相连结。1948年阿·茨韦格返回祖国，继续写作这部集子，并于1954年完成了他1929年即已开始写的《停火》(Die Feuerpause)。1957年发表的《时机成熟》(Die Zeit ist reif)则写第一次世界大战爆发前和大战最初几个月的情景。作者原计划将历史事件写到1919年，但小说集共完成六部，时间跨度没有延伸到第一次世界大战之后。由于创作时间长，作者自己的思想和认识在这30年中也有变化，因此在作品中出现了前后不一致或思想上的跳跃现象。尽管如此，这部小说集仍然是一个艺术整体。贯串于小说集的中心思想是帝国主义制度的不人道和它所发动的战争的野蛮性。小说集的主人公——作家维尔纳·贝尔廷在很多方面是作者自己，他在这场战争中政治上变得成熟，思想上得到了革命的洗礼，最后从资产阶级一边转到了工人阶级一边。因此，这部描写第一次世界大战的小说也是作者自己思想发展的编年史，阿·茨韦格最终也由一个和平主义者转变成了社会主义者。小说集的艺术特点是：通过许多小人物的小故事来反映这个动荡时代的社会本质以及许多阶层的人的思想面貌。

《白种人大战》按历史事件先后应作如下排列：《时机成熟》，

《1914年的青年妇女》，《凡尔登的教训》，《格里沙中士案件》，《停火》和《一个国王的登基》。贯穿于这六个长篇的主人公是作家维尔纳·贝尔廷和他的女友莱奥诺拉·伐尔。在《时机成熟》中，年轻的贝尔廷还是一个法律系大学生，他和银行家的女儿——学艺术的女大学生莱奥诺拉正在秘密地相爱。这一对沉浸在爱情中的年轻人在文学艺术的世界和大自然中忘怀了一切。贝尔廷政治上虽然幼稚，但他的自发的人道主义思想却常使他对威廉政权表示愤慨。1914年以前大资产阶级已经在作战争准备，可是贝尔廷不相信会爆发战争，因此他面对大战的突然爆发，认为这是无法逃避的命运的安排。出于这样的认识，贝尔廷犯了悲剧性的错误——这使他自己日后成为牺牲品，同时也使他成为历史上有过错的人。《1914年的青年妇女》叙述的故事是：贝尔廷应召入伍。莱奥诺拉的父母不喜欢这个门户不当的贝尔廷，可是莱奥诺拉已经怀孕，父亲既然不同意他们的婚姻，莱奥诺拉只好去堕胎。堕胎后不久，莱奥诺拉去山间疗养。在那里她回顾了过去的生活，又听到了许多前线士兵的凄惨情景，才对这次战争有了认识。后来莱奥诺拉的兄弟因病不能参军，当时，家中无人参军作战是件可耻的事，在这样的情况下，莱奥诺拉的父母终于同意莱奥诺拉与贝尔廷结婚。婚后，贝尔廷成了莱奥诺拉的家庭成员。可是贝尔廷好不容易争取到的婚假只有四天。虽然莱奥诺拉逐渐认识到了帝国主义战争的残酷，认识到是传统思想和战争破坏了她的幸福，可是贝尔廷这时却还执迷不悟，他准备全力投身于战争，做那“集体”中的一分子，志愿去法国参战。作者称《1914年的青年妇女》是他这部小说集中的“爱情小说”。很明显，它的主题是反映：随着“爱国”狂热的消散，知识分子和资产阶级对这次战争的反应已经开始激烈分化，这种分化的代表人物便是“1914年的青年妇女”——莱奥诺拉。

《凡尔登的教训》的情节发生在1916年7月中旬凡尔登之役

前后。士兵贝尔廷由于给口渴的法国俘虏喝水，在众人面前遭到军官训斥。从此他在上级心目中成了一个伪装起来的谋叛者。不久，贝尔廷被派往前线修建公路，认识了军士克罗新。克罗新曾写信给他那有影响的叔父，揭露上司鲸吞士兵给养等不轨行为，此信受到检查后，遭退回，并落到他的上司手中。上司为了报复，便把克罗新派到前线经常受炮火威胁的危险地带。克罗新请求贝尔廷继续转递他的揭发信件。次日克罗新便战死在前线。在葬礼上，贝尔廷和死者的兄弟相遇，他们决定一起为克罗新的荣誉而斗争，可是他们怎能斗得过他们的上级呢？斗争的结果是上级的又一次报复：贝尔廷未被批准休假，还处处遭到暗算。贝尔廷遭此经历后逐渐认识到军国主义部队的腐败，认识到它根本不是一支为爱国主义进行战争的部队。贝尔廷决定以克罗新事件为题材写一部小说来揭露德国军队的黑暗。不久，克罗新的兄弟受伤住院。社会民主党成员、排字工人出身的士兵帕尔也住在这家医院，帕尔用自伤致残的办法使自己脱离前线。受伤住院的贝尔廷在医院里常和帕尔等人讨论世界观、人的命运、善与恶、阶级斗争等问题，思想上受到了启发。有一天空袭，克罗新的兄弟和帕尔都被炸死在医院里。经过前线两年冷酷的经历后，贝尔廷认识到：这个世界并非由理性所统治，而是由暴力所控制。革命的社会民主党人雷贝特也在贝尔廷身上发现了一个同志。

《格里沙中士案件》是小说集最成功的作品，它在情节上与前三部没有连贯性。1921年茨威格先把它写成剧本，1928年才作为《白种人大战》的第四部作品出版。小说的情节发生在1917年。在立陶宛德俄战线，俄国中士格里沙被德军俘虏，被关进战俘营。格里沙听说自己的家乡发生了革命，这使他日益思念自己的家乡，于是他冒生命危险逃出了战俘营，正巧这时的德俄战线处于停火状态。德军领导害怕东线德军部队在俄国革命的影响下滋长厌战情绪和反叛情绪，因此发出命令对俄国投降士

兵要像对待俄国间谍一样处以死刑。格里沙逃出营房后便在森林中遇上了俄国游击队，其中一个年轻的女游击队员巴布卡在这偶然的相逢中爱上了格里沙，可是格里沙还是想返回自己的家乡，说上帝会保佑他回到自己的家。巴布卡劝说无效，便把已经死去的俄国投降者别肖夫的证件交给他，让他一旦遇上德国军队便伪称自己是别肖夫。格里沙离开俄国游击队后便被德国巡逻队抓获，并被德军军事法庭以间谍罪判处死刑。格里沙无奈，只好供认自己的真实姓名叫格里沙，乃是逃跑的俄国战俘。经与关押格里沙的战俘营电话联系，证实他确系过去的战俘而不是投降者。于是有关人士便把格里沙交回原关押单位处理，并认为应撤销死刑判决。格里沙的卷宗最后落到了东线司令长官希菲差恩少将手中，他坚持死刑判决，围绕格里沙案件竟发生了争论。"争论"虽然进行了几个月，可是最高长官的意志便是命令，格里沙还是被判处死刑。在临刑当天，一面是格里沙被枪毙，一面是巴布卡生下了她和格里沙的孩子，这象征着格里沙的生命仍在继续。

小说中的希菲差恩代表德国的军国主义，他认为格里沙虽不是间谍，但他的想家厌战便是犯罪，这就是德国军国主义的"道德"。格里沙是一个很普通的俄国农民，他被统治者驱赶到战场，他厌战想家是合乎常情的。格里沙是一个完全无罪的人，可是却被军国主义者判了死刑，因此这部小说无疑是对第一次世界大战和德国军国主义的严正控诉。

《停火》叙述1917年至1918年间，贝尔廷已担任某将军司令部的文书，当时德国和俄国已在布列斯特—里托夫斯克停火议和(这便是小说书名的来历)。停火和俄国的革命引起了贝尔廷对过去和现实的进一步思考。这时贝尔廷向他的朋友们叙述他在凡尔登所受到的教育。这部小说在结构上的失败之处在于作品重复了上一部已经描写过的事件，不过这一次是通过贝尔廷自己叙述。贝尔廷明白了自己在这场战争中不过是上级专横意

志的工具，认识到这样的战争与爱国主义毫不相干。《停火》中，作者描写贝尔廷在凡尔登之后继续受到的教育，如列宁的和平法令对德国士兵的影响，以及士兵们反对德国代表团在布列斯特和议中提出的苛刻条件等等，小说还描写了贝尔廷觉悟后利用职务上的方便，帮助营救士兵中的社会主义者和社会民主党成员，他们因为怠工或者因为同情俄国革命而受到军事法庭的审讯。小说最后描写了贝尔廷听到基尔水兵起义的消息，他进一步认识到：只能用铁拳粉碎统治势力才能获得和平和正义。这样，贝尔廷在自己的认识道路上又向前迈出了一大步。茨韦格在这部小说中已经用俄国十月革命暗示了德国未来的前途。如果说阿·托尔斯泰在《苦难的历程》中描写了俄国知识分子在十月革命前后的思想转变和进步，那么阿·茨韦格在他的《白种人大战》中描写了德国资产阶级知识分子出身的士兵在非正义的战争过程中思想上的觉醒。

《一个国王的登基》的情节也以布列斯特和约为背景。小说主人公是前几部中的一个次要人物：上尉保尔·文弗利德。他像当时许多年轻的资产阶级或小资产阶级知识分子一样，怀着爱国主义的理想投身战争，却在战争现实中逐渐醒悟过来。贝尔廷在凡尔登的战壕中受到了教育，而在司令部任职的上尉文弗利德则通过德军司令部的政治阴谋睁开了双眼。富有人道主义精神的文弗利德早在格里沙案件中已经表明了他对格里沙的同情。现在东线德军想在立陶宛的王位问题上施加影响，他们企图让一个德国王子登位，以便日后控制和掠夺立陶宛。由于文弗利德同情立陶宛人民的态度，他被人怀疑是立陶宛的间谍而被关进了强迫劳动营。文弗利德在这个劳动营里进一步认识、体验、觉悟到德国军国主义的罪恶，看到了军国主义者如何对"可疑分子"和稍有不满的人残忍镇压。

阿·茨韦格在75岁高龄时发表了他的最后一部长篇《梦是珍贵的》(Traum ist teuer, 1962)，主题依然是资产阶级知识分

子的思想转变，不过已不是第一次世界大战时期的知识分子，而是新的历史条件下的知识分子的思想转变。小说的主人公、神经科医生卡特豪斯在流亡生活中终于看清了西方资产阶级民主的真面目。这位著名的德国医生1933年流亡到巴勒斯坦，在巴勒斯坦，他以一个普通士兵的身份在英国的陆军医院当医生，由于他同情社会主义和一个有进步思想的希腊士兵，因而在政治上受到陆军医院的怀疑。

德国文学在战争题材方面的另一个有世界声誉的杰出作家是雷马克(Erich Maria Remarque, 1898～1970)。雷马克出身于工人家庭，父亲是书籍装帧工人。第一次世界大战时雷马克应征入伍，曾多次受伤。战后他当过多年记者和编辑，并开始写作。他的处女作《西线无战事》(Im Westen nichts Neues)发表后，立即蜚声世界文坛，这一著作使雷马克成为本世纪拥有最多读者的作家之一。1933年他的著作在希特勒的德国当然遭到焚毁的命运，雷马克也在1931年便被迫流亡瑞士。1939年雷马克由瑞士到了美国，并于1947年加入美国国籍，1970年逝世于瑞士卢加诺。

雷马克主要是长篇小说作家，他的小说题材多半是反战内容或反映流亡生活。《西线无战事》1928年先在报上发表，1929年才成书出版，它描写了第一次世界大战期间一群德国青年士兵(某中学一个班的全班学生)全部在西线战死的凄惨经历。作者自己说，他要用这部小说报导那被战争摧毁的青年一代的遭遇。

《西线无战事》是雷马克的处女作，也是代表作。小说采用第一人称日记体的报导形式。主人公保尔·包默在第一次世界大战爆发时还是一个中学生，在有沙文主义思想的老师煽惑下，保尔和他的同班同学都报名参加了军队，经过短期的训练便被派往西线。年轻的保尔在地狱般艰苦的前线才体验到战争的野蛮和残忍，在这里杀人成了行为的唯一准则，而活过这场

战争也成了保尔唯一的愿望。1917年初秋开始，保尔的同班同学在前线一个接一个地丧命。保尔的连队在法国军队的反击下，150人的连队只活下来32人。不久保尔休假返乡，父亲非常失望，因为保尔对前线的“英雄事迹”只字不提，老师对保尔缺乏“爱国主义”也感到迷惑不解。休假期满后，保尔重返前线，受了重伤。1918年夏天伤愈后他又被送上了战场。这时交战的敌方已使用坦克，在力量上明显地占了优势。战争进入第四个年头后，士兵们都厌战了，渴望着和平到来。在小说的最后是包默记录了他如何把受重伤的好朋友抬上担架，可是在送到医院之前，他已经在担架上长眠了。在包默的记叙之后是作者一段十分简短而不动感情的说明：“1918年10月平静的一天，他在前线倒下。部队报告仅用一句话概括道：西线平静无事，没有发生值得可以报告的事。”

这部小说1929年成书后，次年即被译成近30种文字，发行数百万册，是当时发行量仅次于《圣经》的最畅销著作。尽管作者的叙述是那样冷静，不动感情，但是读者却被深深地感动了，这主要是由于雷马克的卓越的现实主义表现手法，他让残酷的战争事实本身来说话。1929年前后，德国的军国主义已在加紧复活，纳粹党羽毛已丰，恩斯特·容格尔、包默尔堡等有沙文主义思想的作家又在为发动一场新的战争摇旗呐喊，对人民进行煽动，因此雷马克这部受到欢迎的反战小说便成了法西斯分子的眼中钉。作者为此遭到法西斯势力的迫害，不得不于1931年流亡到瑞士。《西线无战事》显然只是一部和平主义的反战小说，因为作者像当时的阿诺尔德·茨韦格一样，还没有揭示出第一次世界大战的军国主义本质，雷马克只是着重控诉了战争的残酷性。

第二次世界大战结束后，雷马克发表了长篇小说《凯旋门》(Arc de Triomphe, 1946)，这是作者的第二部畅销书。他在战后的著名作品还有《生死存亡的年代》(Zeit zu leben und Zeit

zu sterben, 1954)和《黑色的方尖碑》(Der schwarze Obelisk, 1956)。雷马克一生写了十余部长篇小说，还写过一些剧本，是个勤奋多产的作家。

《凯旋门》描写1933年之后德国政治流亡者在法国的流亡经历。这部小说反映了作者面对帝国主义社会现实的迷惑惶恐和悲观失望，主人公不仅觉得眼前是一片黑暗，还认为自己的未来也只能交给命运安排。小说的主人公路德维希·弗莱森堡原是柏林一家大医院的主治外科医生，由于他隐藏了一个救过他性命的恩人和一名犹太作家，1933年8月被盖世太保逮捕，受到盖世太保哈克的非人折磨后，被关进了集中营。后来弗莱森堡逃出集中营，流亡到法国，因为没有签证与护照，只得化名拉维斯，过着随时可能被驱逐出境的不安定生活。他多次被逐，但又多次潜返巴黎，住在凯旋门旁边的小旅店里，靠做一些不合法的临时工糊口。长期为生存博斗使弗莱森堡意志日益消沉，他虽然出于“良心”保护过他人，并因此连累了自己，但他却不是一个自觉的反法西斯战士，这一点特别反映在他对当时反法西斯运动的漠不关心上。弗莱森堡靠酗酒和宿命论思想来排遣内心的寂寞和孤独无靠。他一度爱上了一个女演员，后来弗莱森堡又一次被逐，这期间那位女演员却跟别人跑了，不久女演员又被他的男友枪杀。这些经历更加重了他的人生无定、命运支配着一切的宿命思想。一天，弗莱森堡在一家小酒店里遇到了当年折磨他的盖世太保哈克，原来哈克正在巴黎搞密探工作，但哈克已经认不出他了。于是弗莱森堡引诱哈克至林中，打死了哈克并把尸体埋在森林中。第二次世界大战终于爆发，这个化名拉维斯的弗莱森堡和别的流亡者一起被法国警察逮捕，他们坐在一辆运货车上，向着捉摸不定的未来驶去，巴黎在黑暗之中，凯旋门也不复能见。

小说中的弗莱森堡是一个脱离了战斗集体的孤独个人，甚至说不上是反法西斯战士，他对哈克的报复只是一种个人报复

行动，算不上是出于明确的反法西斯意识。正因为弗莱森堡意识上的局限，他才把一切不幸遭遇归之于命运，对前途茫然，对未来的凯旋也“不复能见”，但是我们不能因此否定雷马克反法西斯的人道主义精神。显然，雷马克的反法西斯态度是从抽象的道德立场出发，不是从具体的阶级立场出发的。

1954年出版的《生死存亡的时代》叙述第二次世界大战期间一个德国士兵的经历，它反映了在德国现代历史上的黑暗年代，德国人民特别是年轻一代反法西斯意识的觉醒。德国士兵恩斯特·格莱贝从小受法西斯教育，带着满脑子英雄幻想上了前线，做了法西斯奴役别国人民的工具。可是1943年苏军在斯大林格勒战役后进行了大反攻，格莱贝开始意识到德国的侵略战争已经失败。在德军节节败退的时刻，他开始思考这场破坏惨重、人员死伤无数的战争究竟有什么意义。作为士兵，他没有胆量反抗上级的命令，只能按上级命令行事，如枪杀被俘的苏联游击队员，可是他在心里日益明白他的行为是犯罪。一天，格莱贝突然得到三周休假，他希望能在家乡安静地避开战争的恐惧，可是却发现家乡同样笼罩着战争的恐惧，家乡同样遭受了轰炸。不仅如此，德国的老百姓还经受着纳粹的迫害。法西斯在前线越失利，它对后方不满言论、不满情绪的压制也就越厉害，格莱贝的不少熟人竟都因此被关进了集中营，甚至格莱贝在休假期间也遭到一个密探的监视。后来他决定与一个名叫伊丽莎白的姑娘结婚。格莱贝对前途没有一点信心，假满后无可奈何地重返前线。一天，他在看守一批被俘的苏联游击队员时，打死了一名狂热的法西斯德国士兵，并且把游击队员们释放了，这是格莱贝第一次反对法西斯战争的行动。可是被释放的苏联游击队员却要求他跟他们一起逃走。格莱贝同样害怕共产主义，因此不愿跟去。格莱贝最后被苏军的子弹打中身亡。

这部小说显示了雷马克思想上的进步，主人公格莱贝已经不是一般性地反战，而是由一个对战争怀着英雄幻想的盲从者

变成为认识到法西斯战争和法西斯统治犯罪性质的觉悟者，并在一定程度上采取了反法西斯战争的行动。尽管如此，由于世界观的局限，雷马克不能描写出历史的乐观前景，也未能指出侵略战争的根源。作者最后让觉悟了的主人公仍然难免一死，而不是奔向光明，这表明雷马克对前景感到茫然。

我们从这三部小说中可以看到雷马克思想的不断进步，也看到雷马克对事物的认识还缺乏深度。从雷马克的创作中明显地表现出：作家的世界观制约着作品的思想性和深刻性。

凯斯特纳（Erich Kästner，1899～1974）是世界闻名的儿童文学作家。他是当时所谓“新实际主义”流派的代表人物。“新实际主义”实质上是当时流行的表现主义的对立物，它着意于写生活中的“实际”，反对浪漫的幻想和空洞的憧憬。因此“新实际主义”带有明显的现实主义色彩。它和现实主义不同的地方是：在描写生活“实际”时具有较浓厚的主观色彩。凯斯特纳虽出生在威廉帝国时期，经历了第一次世界大战、魏玛共和国、第二次世界大战、战后的恢复等现代德国历史的各个阶段，但他的创作成就却集中在魏玛共和国时期。1933年凯斯特纳的书籍同样遭到焚毁，并在1934和1937年两度被捕。凯斯特纳并未流亡国外，纳粹政权剥夺了他的写作权利。第二次世界大战后，他担任西德国际笔会中心主席10年（1952～1962），1974年逝世于慕尼黑。

凯斯特纳的作品，尤其是他的诗歌，以出色的幽默尖锐批评小市民习气、讽刺军国主义和法西斯主义著称。他的著名儿童文学作品有：《艾米尔和侦探》（Emil und die Detektive，1928）、《小圆点和安东》（Pünktchen und Anton，1931）、《飞翔的教室》（Das fliegende Klassenzimmer，1933）等，此外凯斯特纳还有一部出色的讽刺小说《法比安。一个道德家的故事》（Fabian. Die Geschichte eines Moralisten，1931）。

《艾米尔和侦探》是凯斯特纳的儿童文学代表作，它叙述一

个小学生与坏人作斗争的故事。小学生艾米尔在假期里乘火车到柏林祖母家度假，不料在火车上被小偷扒去了140马克。艾米尔到了柏林后，终于机智勇敢地与一批小朋友共同抓获了小偷并追回失款。新闻记者们得知艾米尔的事迹后都为他们的报纸前去采访艾米尔，记者中也有此书的作者凯斯特纳。事态的进一步发展是：原来那小偷竟是警察局追捕的银行抢劫犯，为此艾米尔获得了一千马克的奖赏。艾米尔的母亲也赶到了柏林，于是全家一起庆祝愉快的团聚。小说赞扬小朋友们团结互助与坏人作斗争的举动。小说不仅描写了儿童心理，还用儿童的语汇叙述这一捕盗的故事。

《法比安》是凯斯特纳的代表作。在世界经济危机的年代(1929～1931)，32岁的法学博士法比安总算在一家柏林香烟康采恩的推销处弄到了一个职位，最低的生活这才有了保证。法比安不谙世故，因此待人接物经常上当受骗。他在和各阶层人士交往中认识了种种资产阶级家庭男女关系的欺骗性，新闻界的阴谋手段，色情场所的道德败坏……法比安最后还是逃脱不了失业的命运，接着未婚妻也跟电影老板跑了。法比安的好朋友拉布德也没有碰上好运气，他虽刻苦钻研了五年，写成了获得教授资格的有关莱辛的论文，可是一名嫉妒的助教谎称他的论文没有通过，这使拉布德万念俱灰，于是给法比安写了诀别信，并开枪自杀。在法比安生活中最不称心的时刻，这封信到了法比安手里。他不愿再在柏林流浪，便回到了故乡德累斯顿的父母身边。他虽然在家乡一家右倾保守的报社找到了职业，可是他不愿出卖自己的良心，所以没有接受这个职务。一天，他散步走过市区，看见一个小伙子落入河中，法比安为了救他，不假思索地纵身跃入水中。但那小伙子却叫喊着游到了岸边，而法比安由于根本不会游泳，结果淹死在河中。

这部小说描写了一个讲良心的道德家在不讲良心的资本主义社会里遭受了覆灭的命运。在这不讲正义、专事欺骗的社会

里，没有道德家们生存的余地。法比安在水中淹死是一个象征性的比喻：在这不讲道德、不讲人道的混浊的时代河流中，道德家法比安只能淹死而已。

小说表明了小资产阶级知识分子和无产阶级一样，在当时同样是受压迫的社会阶层。作者在写到柏林时说："就居民来说，这座城市够像个疯人院了。它的东部处处是犯罪，中部是欺诈，北部是贫困，西部是淫荡，东南西北到处都是堕落。"可怜的法比安就是在这样混浊的河中浮沉，最终被罪恶所吞没。这部小说现实主义地描绘了20年代和1930年前后经济危机时代的柏林，它是本世纪上半叶优秀的批判现实主义作品。

奥地利小说家斯蒂芬·茨威格(Stefan Zweig,1881～1942)不仅是中短篇小说的杰出大师，也是传记文学的出色典范。由于茨威格的作品语言优美、情节曲折动人和结构巧妙（像史托姆一样，斯·茨威格也爱用倒叙式的框架结构)，这一切使他在全世界赢得了广大的读者，也使他成为我国最为人熟知的一位奥地利作家。

斯蒂芬·茨威格出生于维也纳的犹太人家庭，父亲是富有的工业资本家。斯·茨威格在维也纳和柏林的大学里攻读哲学、日耳曼语文学和罗曼语文学，获哲学博士学位。第一次世界大战和十月革命等事件都使他迷惑不解，因为茨威格在思想意识上与其说是本世纪上半叶的作家，还不如说是上世纪末的作家更为合适。茨威格受欧洲资产阶级人道主义传统的影响甚深，这使他成为和平主义者和人道主义者。1938年奥地利并入德国后，他开始了流亡生活，由英国到美国，由美国到巴西。第二次世界大战爆发后，茨威格对纳粹势力的猖狂感到震惊，对个人和世界的前途深感绝望，1942年与妻子在巴西里约热内卢自杀。茨威格博学多才，精于观察，因此他的作品尤以细腻的心理描写和刻画见长。茨威格以写诗开始他的文学历程，十多岁时便在霍夫曼斯塔尔和里尔克的影响下创作，他和罗曼·罗

兰的友谊在他一生的思想和写作中有重大的影响。

斯蒂芬·茨威格在文学上的成就首先是在传记文学上。他自己说过，他在写作上的主要志趣，一直是想从心理的角度再现人物的性格和他们的生活遭遇。所以他的传记文学读起来如同心理小说，与一般的传记文学相比，它不是纯粹的叙事，有自己的独特风格。

出于对欧洲文化的热爱，茨威格的传记作品多半写欧洲的文化名人，其中著名的《三大师》(Drei Meister, 1920)评述巴尔扎克、狄更斯和陀思妥耶夫斯基的生平。《三位文豪的生平》(Drei Dichter ihres Lebens, 1928)记述斯丹达尔、托尔斯泰和18世纪意大利科幻作家卡萨诺瓦的生平事迹。《与恶魔斗争》(Der Kampf mit dem Dämonen, 1925)记述三个晚年患精神病的德国作家荷尔德林、克莱斯特和尼采，《精神疗法》(Die Heilung durch den Geist, 1931)记述发明催眠术的奥地利医生梅斯默尔、基督教科学的创始人贝克·艾迪和弗洛伊德的生平(这三个人都提倡用精神来治疗人生的痛苦)。更大型的传记文学作品还有《巴尔扎克》(Balzac)、《麦哲伦》(Megallan)、《约瑟夫·福熙》(Joseph Fouche)、《爱拉斯慕斯·封·鹿特丹的凯旋与悲剧》(Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam)，此外还有两个上了断头台的女皇和皇后的传记《玛丽亚·斯图亚特》(Maria Stuart)和《玛丽·安东诺特》(Marie Antoinette)。《人类命运的转折点》(Sternstunden der Menschheit, 1927)也具传记性质，它记叙了历史上12个人物一生中的关键时刻，如描写陀斯妥耶夫斯基等待绞刑的时刻，斯各特船长征服南极时发现别人已经先几天到达的失望时刻……

斯·茨威格的中短篇小说在弗洛伊德学说的支配下，多叙述变态心理者的爱情故事。他的有些小说简直可以说是为弗洛伊德学说作了文学性的图解，它们虽然结构佳巧，很具吸引力，但说不上有很深刻的思想性。他的小说中最好的作品，较

之其他多半以爱情故事为中心的中短篇高出一筹的则是他的《象棋的故事》(Schachnovelle, 1941)。这是一篇极为动人的、颇富艺术魅力的作品，它发表于作者逝世之后。

小说《象棋的故事》叙述两个象棋大师在一条船上的奇遇和对奕。故事发生在第二次世界大战爆发前夕。小说中的“我”乘上了一艘从美国到巴西的轮船，听说同船有一位世界象棋冠军琴多维奇，作者很想与他认识。可是这位冠军却很难接近，于是作者利用了另一位家财万贯的工程师的虚荣心，使这位工程师以每盘 250 元美金的酬金与琴多维奇对奕。不料对奕时一旁观战的一名乘客给工程师出主意，竟使世界冠军认输。作者于是访问了这名乘客，打听他怎么会有如此好的棋艺。这位名叫B博士的乘客便向他阐述了学棋的辛酸遭遇。原来1938年希特勒入侵维也纳，B博士是位有名望的律师，由于知道许多富有的委托人的财产秘密，因此被盖世太保逮捕，并被关进了设在大饭店的单人房间，断绝了他与别人的一切来往，不给他一切书报阅读。几个月的囚禁和审讯使他精神痛苦至极，他渴望用看书来摆脱这种无边的精神寂寞。一次，他在等候审讯时冒着风险从盖世太保的军大衣中偷了一本书，回到囚室才失望地发现，这是一本象棋大师的 150 盘残局集锦。为了解脱纳粹加于他的心灵折磨,他强迫自己按这些棋局与自己对奕。日日夜夜的、经年累月的、没有对手的自我对奕最终使他精神分裂，满脑子的盲棋和自我对奕使他到了发狂的边缘。在纳粹精神折磨下产生的精神病——“象棋中毒”,迫使纳粹在他住了一段时间医院后释放了他，于是B博士便从奥地利流亡国外，乘上了这艘轮船。以上便是B博士自述他学习棋艺的辛酸经历。次日，在世界冠军的要求下，B博士与世界冠军对奕，第一局冠军败北，可是在冠军的再三要求下，B博士没有遵守精神病医生不许他下棋以免诱发疾病的医嘱，第二局便真的诱发了他过去的“象棋中毒症”，以致他无法正常地对奕下去，中途离席而去。

旁观者都不知道此中底细，只有“我”知道其中的奥秘。

茨威格惯于描写人在特殊情况下的特殊心理。这种特殊心理又几乎接近变态心理的边缘。小说中的两个象棋大师都有特殊的心理，但作者的描写却使人信服。茨威格的这篇小说是他一生中最后的小说，他以资产阶级人道主义精神控诉了法西斯统治的野蛮和文化禁锢，以及纳粹党对人加以精神折磨的残暴手段。同时，小说还表达了作者对希特勒专政摧残文化的忧戚心情。B博士在囚室里渴望得到一本书的心情反映了人们对精神食粮的渴求，说明精神食粮、文化财富对人的作用和价值。小说杰出的心理分析和作者制造的一个又一个“悬念”很适合搬上银幕，因此它至今已被三次拍成电影，并且赢得了广大的观众。《象棋的故事》无疑是茨威格的中短篇中思想性与艺术性最高的一篇。

长篇小说《焦灼的心》(Ungeduld des Herzans, 1938)像茨威格的许多中短篇一样，叙述的也是一个不幸的爱情故事。小说采用回忆倒叙手法。1938年，“作者”倾听一位第一次世界大战时任骑兵少尉、在战争中得过高级勋章的退役军官安东·霍夫米勒叙述他在大战前的一段经历。

霍夫米勒由于在第一次世界大战中特别勇敢而被授予玛丽亚·特雷西亚(奥地利女王名)勋章。为什么这位军官会这样勇敢呢？原来这里有一番原委。大战前，少尉霍夫米勒曾驻防于奥匈帝国一座典型的小镇，这种城镇“犹如军大衣上的制服钮扣一样”，个个雷同，毫无特点。军队内单调的兵营生活使霍夫米勒感到十分无聊。一天，附近一座大庄园的好客的主人凯克斯卡尔瓦邀请霍夫米勒到他的庄园共进午餐。这一晚霍夫米勒心情很愉快，特别是晚饭后，他与美丽的妇女们跳华尔兹舞使他一生难忘。在他心情无限畅快的时刻，他突然发现还没有邀请主人唯一的女儿跳舞。当他邀请这位名叫爱迪特的姑娘跳舞时，才发觉姑娘是一位瘫痪病人，他的冒失对她无异是一种

凌辱。次日他送去了一大束玫瑰花，并请求原谅。自此之后，由于怜悯心的驱使，他经常去拜望这父女二人，成了凯克斯卡尔瓦家受欢迎的常客。霍夫米勒从为爱迪特治病的大夫康多尔那里得知，凯克斯卡尔瓦原系小代销商，犹太人出身，后来发财致富成了帝国的大财主之一。他早年丧妻后，便把所有的爱都倾注在这个残疾独生女身上。自幼的疾病和父亲的溺爱造成爱迪特极其敏感的天性和自尊心。霍夫米勒越来越频繁的来访终于激起了她内心的遐想，她认为霍夫米勒也许已经对她有了爱情。父亲非常欣喜地看到了女儿心情上的变化，也愿意霍夫米勒做自已的女婿。一天，爱迪特久积心头的感情终于爆发出来，她主动向霍夫米勒表白了她的爱情。霍夫米勒为了能增进爱迪特的健康，不使她伤心，也出于怜悯和性格上的软弱，接受了爱迪特的爱情。这不仅使父女二人欣喜，连霍夫米勒自己也陶醉在爱迪特不久将复元的兴奋之中，于是他们订了婚，并计划等爱迪特从瑞士疗养地回来后便举行婚礼。

可是矛盾的感情却使霍夫米勒不知所从，因为他的军官朋友们认为，一个帝国军官娶一个瘫痪姑娘为妻，实在是帝国军官的耻辱，何况这个姑娘的父亲还是一个犹太暴发户。无疑，这桩婚姻将影响霍夫米勒日后的前程，于是感情动摇的霍夫米勒便决定解约。可是当他考虑到这一拒绝会带来的后果时，他深感自己已处在极大的矛盾之中。霍夫米勒作为军官很难逃离社会的鄙陋之见，不论与瘫痪女结婚或是不结婚都将使他苦恼，不能两全，因此他认为唯一能摆脱这一困境的办法只能是自杀，于是他请团部长官与他作最后一次谈话。团部为了帮助霍夫米勒摆脱困境，便把他调防到远处。在半路上，霍夫米勒深感逃脱不是出路，为了真正维护自己的荣誉并拯救爱迪特的生命，他的唯一办法是放弃他的军官前程。于是他又决定立即与爱迪特和康多尔医生电话联系，可是奥国王太子被刺一事阻断了一切通讯联系。当次日电话接通时，为时已晚，原来爱迪

特在得知霍夫米勒决定解约的那天已经自杀。霍夫米勒得知爱迪特因为他的行动而自杀后，良心受到极大的谴责。这时第一次世界大战爆发，霍夫米勒立即奔赴前线，英勇作战，他只求在战火中一死以摆脱他心灵的痛苦，来表示他的忏悔，而这便是霍夫米勒得到玛丽亚·特雷西亚勋章的原因。

这部小说同样以心理刻画见长，它像茨威格的一些短篇一样，用忏悔的心情来表达事件。小说的思想含义在于揭露奥匈帝国军官的虚荣心。茨威格认为，一个社会的败落强烈地反映在人的道德面貌上。霍夫米勒并不是作者谴责的对象，因为他忏悔了自己的行为，作者的矛头针对着奥匈帝国的军队，而这个军队正是奥匈帝国的支柱。霍夫米勒有动摇的个性，他易受舆论和环境的影响，但还不是一个道德败坏、人格堕落的人。霍夫米勒的解约与其说是个人的行动，还不如说是舆论压力下的产物。

1938年，在希特勒已经上台，法西斯势力猖獗的时刻，茨威格写这样一部描写奥匈帝国军官的虚荣心造成不幸爱情的小说，表明他在思想上不仅落后于当时的无产阶级革命作家，如布莱希特、魏纳特、马尔希维查、沃尔夫等人，也落后于当时的不少资产阶级民主作家，如孚希特万格、阿诺尔德·茨韦格，甚至赶不上雷马克。

另一名奥地利小说家罗特（Joseph Roth，1894～1939）一生写了十多部长篇，但他的名字一直到1956年以后才为人熟知。

罗特出生于犹太人家庭，在大学攻读哲学和日耳曼语文学，第一次世界大战时志愿上前线，后在俄国被俘。战后曾在维也纳、柏林等地的报馆担任新闻记者。1923年开始担任《法兰克福报》的编辑。罗特在为这家报纸作通讯员时，曾长期旅游欧洲各地。1933年罗特也被迫流亡国外，经奥地利而抵巴黎。罗特酗酒成癖，1939年逝世于巴黎的一家贫民医院。

罗特的作品反映了哈布斯堡王朝的覆灭。作者对于奥匈帝国和20～30年代的奥地利既有有社会意义的批判，对它的衰落也流露出惋惜，所以他的作品常是讽刺笔调和感伤色彩的混合。与20～30年代的社会混乱和残暴相比，过去的奥地利对于罗特似乎是一个理想王国，这显然是对过去时代的幼稚美化。罗特说，他经历的最大事件是战争和他的祖国的没落。因此，这两个方面构成了他的作品的主要题材。第一次世界大战后的混乱是他所深恶痛绝的，这一点决定了他对垄断资本主义的批判，但由于作者对古老的哈布斯堡王朝有一种田园牧歌式的怀旧之情，又决定了他对战后无产阶级革命运动的不理解。罗特文学创作的进步性表现在：在法西斯主义崛起的时代，表达了作者对理性和人道的社会秩序的向往。

罗特的创作是在表现主义文学影响下开始的，后来罗特逐渐走上了所谓新现实主义道路，他的代表作是《拉德茨基进行曲》(Radetzkymarsch，1932)。这部长篇小说的故事发生在1859至1916年之间。罗特通过特罗泰一家三代的经历反映了奥匈帝国的兴衰。第一代少尉约瑟夫·特罗泰，原系农民出身，1859年他在前线救了当时的皇帝弗兰兹·约瑟夫一世而被封为贵族，并晋升为上尉。但约瑟夫认为自己这一行动并非什么英勇行为，这只是他在战场上对任何人都会做出的自然反应。后来他在儿子的教科书里发现对他的这一行动作了过分的夸大与颂扬，这使他大感不快。当局这样做的目的是用这一例子来宣传对哈布斯堡王朝的忠诚。约瑟夫为此要求解甲还乡，去过他的世代相传的乡间生活。第二代，约瑟夫的儿子弗兰兹·特罗泰做了某小城的律师，他并未认识哈布斯堡王朝的腐朽，因此他是国王和王朝的忠仆，对捷克的民族独立运动和奥地利的社会民主党充满了敌意。第三代，约瑟夫的孙子卡尔当了军官，在腐败的奥国军队中深切地体会到哈布斯堡王朝的末日将临，他自己也在军队的“熏陶”下成了一个浪荡公子。后来在第一次

世界大战中，他在一次与哥萨克人的战斗中被打死。1916年祖父约瑟夫和国王弗兰兹·约瑟夫一世先后死去。罗特以约瑟夫一世之死宣告了哈布斯堡王朝的覆灭。小说渗透着作者对帝国往昔的怀恋，因此，罗特无法对奥匈帝国的覆灭作历史的、批判的分析，所以有的评论家说，这部作品是作者唱的“一首奥地利的安魂曲”。拉德茨基是1813年前后反拿破仑的奥军统帅，“拉德茨基进行曲”是对这位统帅和对哈布斯堡王朝往昔的颂歌。面对20世纪的现实，作者深知奥匈帝国的“荣华”已经不可能恢复。

罗特的最后一个长篇是《先王墓室》(Kapuzinergruft, 1938)，它同样是一曲“挽歌”。小说的时间跨度是从1914年大战爆发前夕到1938年第三帝国侵占奥地利。小说采用第一人称倒叙形式，小说的主人公也姓特罗泰，主人公弗兰兹—费迪南·特罗泰乃是《拉德茨基进行曲》中的第一代约瑟夫·特罗泰的兄弟的孙子。弗兰兹—费迪南早年丧父，但父亲给他留下了不少财富。在第一次世界大战前，他经常在维也纳的咖啡馆等场所与一帮贵族子弟厮混。后来大战爆发，他被征入伍，不久便被俄国人俘虏。战后他重返维也纳，想为自己建立起殷实的资产阶级生活，可是战后经济的不景气使得他与岳父合办的公司倒闭破产，妻子想去好莱坞当明星也不告而别。不久母亲去世，他变卖了母亲一直在经营的旅店。这时，他已感到生活与前途的渺茫。在这种心情支配下，他又过起了战前的颓废生活，浑浑噩噩地混日子，寂寞孤单，对前途不抱任何希望。1938年希特勒侵占奥地利，他没有像别人那样流亡外国。他感到奥地利昔日的光荣早已随着那些著名帝王被埋葬在维也纳市中心的先王墓室，成为历史陈迹了。小说最后描写他来到奥地利著名帝王卡普其诺陵墓中的棺木旁，自问道：“我，一个特罗泰家的成员，现在该向那里去？”感伤和听天由命的情调支配着这部小说，这种情绪也正是当时流亡在法国的罗特的内心反映。

布罗赫(Hermann Broch, 1886～1951)出身于犹太人家庭，父亲是维也纳一家纺织厂的老板。布罗赫早年在科技工业院校攻读工程技术和纺织，1908年进入父亲的企业当了厂主，一直任职到1927年，这期间，布罗赫一度还是奥地利企业家协会的主席，因此布罗赫对劳资双方的问题都有所了解。布罗赫在维也纳第二次上大学时已经42岁，这一次又学习了4年，学的是数学、哲学和心理学。他从1935年开始才成为专业作家。1938年奥地利被德国侵占，布罗赫被盖世太保逮捕，后由国外的朋友营救出狱，旋即流亡到美国。1950年布罗赫在美国成为德语文学教授，还被推荐为诺贝尔文学奖金的候选人。布罗赫的作品和卡夫卡的作品一样，在作者死后比作者生前更享盛名。布罗赫的作品中心主题是帝国主义时代文明的衰落和价值的崩溃。1931～1932年布罗赫发表的第一部著作是三部曲《梦游病患者》(Die Schlafwandler)，它包括《巴塞诺夫或浪漫主义》(Pasenow oder die Romantik, 1931)、《艾施或无政府主义》(Esch oder die Anarchie, 1931)和《胡哥瑙或实际主义》(Huguenau oder die Sachlichkeit, 1932)。小说的情节展开于1888～1918的早期帝国主义阶段，即从威廉帝国的鼎盛时期——俾斯麦时代到威廉帝国的覆灭。

作者在第一部中，通过巴塞诺夫这个容克军官在婚姻问题上坚持门第等级和古老的婚姻观念，以及巴塞诺夫的兄弟为名誉而与别人决斗致死，说明这些封建遗少还生活在业已陈旧衰老的“浪漫主义”世界里。作者认为，婚姻不是根据爱情而是看门第，这便是真正的“价值的崩溃”。第二部描写一个叫艾施的会计在社会中的搏斗。艾施把摆脱一切束缚的无政府主义理解为自由。因此他在情欲或感官享乐中放荡不羁，虽然他的内心一直渴望着安定的社会秩序。在第三部里，布罗赫刻画了1918年后一个不顾一切地追逐利润和感官享受的商人威廉·胡哥瑙，他只懂讲求实际，在他眼中，人道主义的价值已不复存

在，他的行动准则便是一切为了自我——这是帝国主义时代冷酷者的典型。布罗赫这个三部曲描写了世纪之交封建贵族的死亡、小市民的追求和新的大资产阶级的崛起。布罗赫认为他的同时代人（巴塞诺夫，艾施，胡哥瑙）都像一些梦游病患者，浑浑噩噩地生活在世界上。不论他们追求的是他们认为永远不会失去价值的财富，或是高高举起“自由的火把”……都是受非理性驱使的结果。布罗赫认为，资本主义社会中价值的崩溃是因为人丧失了真正的道德，因此他主张人的“道德更新”。在艺术手法上，第一部是传统的冯塔纳式的，第二部则多用“内心独白”，是乔伊斯式的。

布罗赫最出名的长篇小说是《维吉尔之死》(Der Tod des Vergil，1947)。它描写了临死前18小时的维吉尔，反映了罗马诗人维吉尔面临死亡时，对他的处于混乱世界里的艺术的真实性和意义产生的怀疑和失望心情，小说实质上探讨的是艺术和艺术家的价值和作用问题。小说采用的艺术手法是长篇内心独白，情节发生的地点局限在重病的维吉尔从希腊返回意大利的船上、登陆后回王宫的路上和维吉尔的病房里。维吉尔在生命的最后时刻回顾他的一生和他的创作对世界的价值后，要求人们焚毁他的史诗《埃涅阿斯纪》，因为他认为文学艺术只不过是获得虚荣的手段。但是最后由于罗马国王奥古斯都大帝的重视，他的朋友并没有照他的意思去做，这部史诗才得以保存。维吉尔一方面要焚毁他的史诗，另一方面也想传之后世。他在遗嘱里写道，尽管我的作品是不成熟的，我还是要把它传之后世，因为我的作品不仅表现了人的灵魂的幼稚、不成熟，同时也表现了人的心灵的伟大。

这部作品通过维吉尔对自己作品价值的怀疑反映了布罗赫晚年对自己的认识，即认为在可怕的法西斯时代，他作为作家是软弱无力的，人道主义只存在于他的心中，因为“人道主义”在实践中几乎无法保护自己。

《无罪的人们》(Die Schuldlosen, 1950)的副标题是《十一部中短篇组成的长篇小说》(Roman in elf Erzählungen)，它是布罗赫生前发表的最后一部作品，也是一部思想性最强的作品。在这部作品中，布罗赫使用的是传统的现实主义写作方法，布罗赫所描写的"无罪的人们"对于希特勒给人类带来的灾难确实并不直接负有罪责，但是他们在政治上对法西斯上台采取漠不关心的态度，使得他们对法西斯专政负有道义上的责任，他们同样是一些"梦游者"。

另一位奥地利小说家穆齐尔(Robert Musil, 1880～1942)生前在欧洲并不为人们所熟悉，但今天，他的作品在欧洲已成了重要的文学研究课题。穆齐尔是贵族出身的教授的儿子，少年时代进过军事学校，后来在大学攻读机器制造、哲学，做过杂志编辑、大学图书馆管理员等工作。1914～1918年，他曾以军官身份参加第一次世界大战，战后才成为专业作家和戏剧评论家。1938年维也纳沦入希特勒之手后，穆齐尔流亡瑞士，1942年逝世于日内瓦。

1906年，26岁的穆齐尔发表了他的第一部小说《学生特尔莱斯的困惑》(Die Verwirrung des Zöglings Törleβ)，这是描写他青少年时代在军事学校生活的作品，带有早期表现主义色彩。穆齐尔一生有将近20年时间把精力倾注于他的未完成的长篇巨著——三部曲《没有个性的人》(Der Mann ohne Eigenschaften)，这部将近1600页的小说反映了奥匈帝国在第一次世界大战前夕人的精神面貌和整个社会面貌，描写了欧洲资本主义社会的危机，不仅表现了社会的外部面貌，还通过精彩的对话和哲理性的评论反映了各种人物的心理和精神状态。小说的主人公乌尔利希颇带自传色彩。这部小说虽然很长，但它只写了1913～1914年间的奥地利，故事发生的地点在维也纳，中心情节是奥地利的所谓"平行行动"。普鲁士国王威廉二世定于1918年庆祝他执政三十周年，借此机会要向全世界显示帝国的伟大

和力量。奥地利也不示弱，准备在这一年庆祝王朝执政七十周年，这就是两个争权的国家在1918年准备采取的"平行行动"。奥地利为了举行这一活动，组成了一个委员会专事筹备工作。小说主人公是做过工程师、军官、数学家的乌尔利希，此时便是这一筹备委员会的秘书。为了筹备这一"平行行动"，维也纳的上层人物做了各种准备工作，作为秘书的乌尔利希必然要与各界重要人士和重要机构接触，从而反映了维也纳各方面人士的思想。但是各界知名人士虽有采取"平行行动"的愿望，但他们却找不到这一活动的指导思想，提不出一个指导性的口号。因此，这一情节只不过是展示1914年面临崩溃的奥匈帝国全貌的一种手段。穆齐尔所描绘的奥地利已经是一个没有任何意识能统一的分裂的奥地利，人们都已没有了"个性"，作者认为这是"相对主义"攫取了一切的后果。"相对主义"使事物失去了是非界限，作者说，"忠诚"可以使人去"杀人"，"杀人"又可以理解为"爱国"（如在战场上），这样，原来"固定的个性"在一定的条件下就有了相反的含义，一切都不再是确定的了，因此乌尔利希对一切既定的见解和评价尺度都表示怀疑，从而反映了世纪之交知识分子在精神领域里的危机和惶恐不安。作者的这部小说实际上提出了世纪之交世界向何处去的问题，反映了晚期资本主义社会的危机。具有讽刺意义的是：1918年不但没有成为奥、普两个王朝进行庆祝的一年，反而成了敲响丧钟的一年。这部小说在结构上的缺点是章节之间缺乏必要的联系与过渡。

《学生特尔莱斯的困惑》发表以后，穆齐尔在文坛上仍默默无闻，一直到他去世，都不为人重视，1945年以后，欧洲文学界才开始了对他的研究。

30年代到40年代，奥地利还出现了一个中国读者至今仍然陌生的戏剧家霍尔瓦（Oedön von Horváth，1901～1938）。霍尔瓦一生写过17个戏剧作品，他的父亲是匈牙利的外交官，

他随父亲在南欧和中欧的大城市度过了童年。18岁时他在慕尼黑学习戏剧、哲学和日耳曼语文学，19岁时便是当时慕尼黑著名讽刺杂志《西木卜里切斯木斯》的编辑撰稿人员。1923年霍尔瓦已经是专业作家，次年抵柏林。1934年他从柏林流亡到奥地利，1938年又从奥地利经匈牙利、瑞士流亡到巴黎，同年在巴黎意外丧生。霍尔瓦写过长篇小说，但他的主要创作是戏剧。霍尔瓦企图用他的戏剧创作给维也纳的通俗大众戏剧以新的形式和内容。他的戏剧以出色的对话、鲜明的人物形象和充满奥地利30年代的生活气息而著称，作品内容以批评当时小市民的种种陈腐道德观念、揭露社会弊端为主。霍尔瓦的第一部戏剧写的是16世纪匈牙利农民战争中的一位领袖。1924年霍尔瓦到柏林，这对他的戏剧创作是一个转折点，因为他在柏林接触到了布莱希特、楚克迈耶、布鲁克纳(Ferdinand Bruckner, 1891～1956)和玛丽露易丝·弗莱塞尔(Marieluise Fleißer, 1901～1974)等人的戏剧演出，还认识了著名导演比斯卡托和莱因哈德。这以后，霍尔瓦特别注意他的作品的社会意义，在艺术上则特别注意对话的生动性。1933年后，他的作品在德国也遭禁被焚。霍尔瓦的戏剧代表作是《维也纳森林的故事》(Geschichte aus dem Wiener Wald, 1931)，它描写的是30年代的小资产阶级——小市民。剧本的女主人公玛丽亚纳是儿童玩具商的女儿，她与心地善良的肉店伙计奥斯卡已经有了肯定的关系。可是幼稚的玛丽亚纳却又结识了一个漂亮的浪荡公子阿尔弗雷德。阿尔弗雷德经常依靠不体面的临时性买卖过活，他还有一个名叫瓦莱丽的烟纸店老板娘做情妇。有一天阿尔弗雷德与玛丽亚纳去维也纳森林郊游，玛丽亚纳情不自禁地堕入了情网。阿尔弗雷德的情妇又勾搭上北德的一个大学生。玛丽亚纳的父亲知道女儿与阿尔弗雷德交往甚密后，便把女儿赶出了家门。玛丽亚纳只得搬到阿尔弗雷德的简陋住处，不久她生了一个孩子。喜新厌旧的浪荡公子阿尔弗雷德为了摆脱玛丽亚纳，一面

把孩子寄养到自己母亲那里，一面把玛丽亚纳介绍到一家低等酒吧间去作舞女。玛丽亚纳为了生活被迫去跳半裸体舞，但肉店伙计奥斯卡不记前嫌，依然要娶玛丽亚纳，只是不想要她生的孩子。一天，玛丽亚纳因偷了顾客的钱物被捕并判了刑，在狱中她得知孩子已经死亡。出狱后，她无家可归，只好回到父母家里，父亲最后原谅了女儿，奥斯卡也表示仍然愿意与她结婚。

这部作品写了小市民出身的少女的失足及其悲欢离合，抨击了流氓的道德败坏。作品虽无深刻的思想性，却也真实地表达了30年代维也纳郊区的生活气氛，剧本获得了1931年的克莱斯特奖金。

霍尔瓦政治色彩较强的戏剧是1931年写的《意大利之夜》(Italienische Nacht)，它描写了30年代初社会民主党老一代在法西斯执政前政治上的蜕化。霍尔瓦的作品在政治倾向上比不上布莱希特或托勒尔那样旗帜鲜明。这部剧本的情节发生在30年代初南德的一座小城。一位市参议员是已经资产阶级化了的老一代社会民主党人，他准备在城里举行一次民间节日晚会，晚会命名为“意大利之夜”。激进的社会民主党青年马丁坚决反对党在法西斯磨刀霍霍、虎视眈眈的时刻举行这样一次不带政治色彩的消遣性晚会。马丁反对把私人生活和政治截然分隔，因此他甚至要他的未婚妻和冲锋队成员来往以刺探他们的实力和计划。消遣性的“意大利之夜”最终还是举行了。与此同时，法西斯分子也在公园里举行高唱法西斯战歌的“德意志之日”。马丁冲散了社会民主党举办的晚会并发表演说，尖锐攻击社会民主党领导的涣散无能和缺乏战斗目标。但是法西斯分子并未放过那位市参议员，他们借故派打手突然袭击并殴打他，马丁和他的朋友奋力救出了他。可是这位“红色”市参议员并未从中吸取任何教训，仍然认为魏玛共和国可以高枕无忧。

1931年至希特勒上台前夕，霍尔瓦用这出戏警告人们，对法西斯要保持警惕，并尖锐批评社会民主党领导对纳粹党丧失警惕的右倾政策。剧本还批评了小资产阶级对法西斯所抱的漠不关心的态度，嘲讽了法西斯分子的狂热性。

霍尔瓦的名声到本世纪60年代才得到广泛的传播。除剧本之外，霍尔瓦一生还写过三部长篇小说，其中有《我们时代的一个孩子》(Ein kind unserer Zeit，1938)，反映1929年后世界经济危机时代德国小市民阶层如何寄希望于纳粹，因而成为纳粹崛起的群众基础这一惨痛历史教训。

楚克迈耶(Carl Zuckmayer，1896～1977)是本世纪上半叶著名的现实主义戏剧家，也是魏玛共和国时期所谓"新实际主义"流派的代表。楚克迈耶1896年生于莱因河左岸的黑森州，父亲是资本家。楚克迈耶在第一次世界大战时当过军官，战后在海德堡大学就读，从学于耶斯帕尔和巩道尔夫，后来在柏林和基尔从事戏剧评论工作，1924年在莱茵哈德的"德意志剧院"工作，此后便成为专业作家。著名影片《蓝天使》(Der blaue Engel)便是楚克迈耶根据亨利希·曼的小说《垃圾教授》改编后拍摄的。1933年，楚克迈耶流亡到奥地利，1938年又从奥地利流亡到美国，一度在那里做了农场主，1946年加入了美国国籍。战后曾返回德国、奥地利，从1958年起居住于瑞士，1977年逝世。

楚克迈耶是在表现主义影响下开始戏剧创作的。1925年他发表了第三部作品也是他的第一部成功的作品——喜剧《快乐的葡萄园》(Der fröhliche Weinberg)，标志着他已摆脱了晚期表现主义的影响。这部喜剧表现了人间的欢乐，富有浓厚的生活气息，语言上排除了概念化语言的干扰，充满了诙谐风趣和幽默色彩，这种风格日后成为楚克迈耶戏剧创作的基本格调。《快乐的葡萄园》是一出有情人皆成眷属的喜剧。葡萄园主贡特劳赫壮年丧妻，他准备把他的一半田产给女儿和她未来的丈夫

克奴茨乌斯继承，但未来的女婿要继承这笔财产必须完成一个条件，即他能保证贡特劳赫家族得以繁衍，并且这一点必须在结婚典礼之前证明。可是女儿克莱欣并不爱自大傲慢的克奴茨乌斯，她实际上爱的是莱茵河上体格魁伟的船夫约亨·摩斯特，但克莱欣的女友芭倍欣却爱克奴茨乌斯。约亨的亲戚安纳玛丽在贡特劳赫家里管理葡萄园，她看见这样一个多角关系后便建议克莱欣，要她向父亲伪称已经怀孕，因为克奴茨乌斯一听说克莱欣已经有孕，便相信她与别人有了关系，那时他就不会再来纠缠她，她便可以摆脱克奴茨乌斯，与自己心爱的约亨·摩斯特结婚。于是克莱欣便依计行事。结果人们议论纷纷，认为克莱欣与约亨向来接触频繁，这孩子肯定是约亨所生，克奴茨乌斯深感受辱，当约亨听见克莱欣有孕的传说后，也感到她欺骗了他。最后经过一番曲折，约亨才明白了原委。剧本结尾时克莱欣与约亨，芭倍欣和克奴茨乌斯，贡特劳赫和女管家安纳玛丽，这几对有情人都成了眷属。

这部作品并没有什么深刻的思想性，只是表达了生活的欢乐，但在当时却获得了极大的成功，原因也许在于这出戏强调了生活中的感情，而观众对当时干巴巴的概念化的表现主义戏剧已经厌恶。这出戏使楚克迈耶获得了克莱斯特奖金。

1927年发表的《欣顿汉纳斯》(Schindenhannes) 表明了楚克迈耶创作上的进步，这部作品歌颂了拿破仑占领时期一个专门烧杀豪富的“绿林义盗”，他在人民中流传的名字是欣德汉纳斯，他的真实姓名叫约翰·布克勒尔。欣德汉纳斯的故事至今仍流传于美因茨一带的人民口中，在他当年就义的地方至今还有一座欣德汉纳斯门纪念他。楚克迈耶的剧本描写了官府对欣德汉纳斯的追捕，法国占领军用五千金币作赏金捉拿他归案，也描写了老百姓对他的保护。欣德汉纳斯特别痛恨那些与法国占领军勾结的豪富，因此剧本在描写当时的阶级矛盾时也交织着民族矛盾。欣德汉纳斯最后带领他的人从法占区逃到莱茵河右

岸，接受官府的招安以打击法国占领军，但他却被人出卖了，告密者指控他们本系“盗匪”。德国军队证实了他们的“盗匪”身份后，在美因茨把他和19个“绿林”好汉一一逮捕，并处以极刑。作品穿插了欣德汉纳斯与贫家女尤尔欣的爱情故事，这更增加了他就义时的悲壮气氛。就义那天，一万五千人聚集于广场上，欣德汉纳斯非常高兴，因为他感到人民将不会忘记他。

楚克迈耶的这一剧本第一次把欣德汉纳斯这个在民间广泛流传的英雄人物搬上了舞台。这个“强盗”形象虽无席勒笔下的卡尔·穆尔那样“高贵”和充满理想，但他们有一个共同之处，都是为正义和自由而斗争的战士。与席勒的“强盗”不同的是，楚克迈耶赋予了欣德汉纳斯朴素的抗击异族的爱国主义思想。这出悲剧有两个很动人的场面，即尤尔欣在田野中生产后欣德汉纳斯的兴奋心情，以及临刑前与尤尔欣告别之夜欣德汉纳斯的视死如归精神。

3幕21场的《珂珀尼克上尉》(Hauptmann von Köpenick, 1931)无疑是楚克迈耶的代表作，它的副标题是《一个德国的童话》(Ein deutsches Märchen)。像楚克迈耶的许多著名剧本一样，这个剧本也是以真人真事为基础，描写了德国军国主义的可笑和德国小市民的可悲。剧中主人公想做皇帝陛下规矩的臣民而不能，因此他是一个既可悲又可笑的人物。

剧本的情节依据1906年10月16日在柏林发生的真实事件，但时间移到了上世纪末。40多岁的鞋匠威廉·沃依格特，年轻时因偷盗被判15年徒刑，出狱后便流落到罗马尼亚做工。由于思念家乡，他终于返回德国。回国后，他决心规规矩矩地劳动过活，做一个皇帝的忠诚顺民。但是要找到一个工作，他首先得有一张身份证，否则一切工厂企业都不予接纳。可是他到哪里去弄这么一张证明呢？警察当局不但拒绝发给身份证，还因为他隐瞒身份、欺骗当局又给他判了十五个月徒刑。沃依格特不愿别人知道他是坐过牢的犯人，所以他不敢说出真实姓名。

第二次出狱后，搞一张合法的身份证便成了沃依格特生存的第一条件。在到处碰壁的情况下，沃依格特决定去撬开波茨坦警察局，把表格偷到手，然后盖上大印，自己给自己填发一张。沃依格特闯入官府后被当场逮住，因此又判了十年徒刑。刑满出狱后，沃依格特先寄居在姐姐家中，他念念不忘的依然是一张官方发给的有效身份证。沃依格特先到姐姐所在的小镇警察局申请，不仅遭到回绝，还要他在48小时内离开该镇。沃依格特走投无路，绝望中在旧货店买了一套陈旧的上尉服装，跑到火车站的厕所去更换。当他穿上这套旧军服后，人还没有离开厕所，别人已经在厕所里对他肃然起敬。失业的鞋匠、无辜的犯人沃依格特这才第一次体验到"军官"和"军服"竟有如此大的魔力，那么何不靠这套军服去弄到一张合法的身份证呢？于是"上尉"沃依格特走上大街异想天开起来。他居然凭这身制服命令在大街上的十个士兵听他的指挥，并命令他们跟随他冲向珂珀尼克(柏林郊区的一个小城镇)的市政厅，命令士兵占领市政厅，逮捕当地的行政长官……市政厅竟然无人敢违抗，也无人敢要求他出示"身份证"。当行政长官太太胆怯地要他出示证件时，他大胆而充满自信地指指自己身上的那套旧军装——难道这不是证明吗？最后沃依格特发现，珂珀尼克并无填发身份证的机构，因此这里的市政厅也并无这方面的表格和大印，他只好失望地溜走。次日，全柏林都在议论这场闹剧，警察也四出搜捕肇事者。沃依格特不等警察来捕，自己先去投案自首，并说明他作案原是为一张身份证，所以他的自首有一个条件：他获释出狱后，警方无论如何要发给他一张合法的盖有大印的身份证！警方和"官府"的大小官儿们个个笑得前仰后合，都把他当作一个并无危险的傻瓜。

与其说这是一出喜剧，还不如说这是一出悲喜剧更为合适，因为它记叙的实际上是一个小人物的辛酸经历，他只希望有起码的生存条件而不可得，最后他连做一个皇帝的顺民都不成！

小人物是那样无权，而官府又是那样无情。这故事听起来像童话，却是德国的冷酷的现实，这就是剧本副标题《一个德国的童话》的来历。这不仅是德国的一个童话，而且还是德国的一个神话：在军国主义统治的德国，连军服都有神奇的力量！作者自己曾这样评论这部作品："为什么正好是他——这个威廉·沃依格特发觉了六千万善良的德国人虽然知道而没有发觉的东西？……这出戏试图在几小时的进程中表现这一点。"可见作者要揭示的是：在军国主义的统治下，人们对军国主义的熟视无睹、感觉上的麻木和意志上的盲从。沃依格特决不是骗子，也不是罪犯，而是令人同情的小百姓。这个剧本自1931年发表后，已经多次被拍摄成电影，而且至今仍在舞台上保持它的生命力。

流亡时期，楚克迈耶并没有著名的作品问世。战后他发表的第一个剧本是《魔鬼的将军》(Des Teufels General, 1946)。作者在1942年便构思这个剧本，它同样是楚克迈耶的代表作之一。像《珂珀尼克上尉》一样，《魔鬼的将军》也是根据真人真事，即1941年一个叫乌代特的希特勒空军将领的自杀事件。不少评论家把这部作品看作是战后德国戏剧最大的成就，是楚克迈耶艺术上最光辉的作品。剧本反映了在第三帝国的黑暗时代里一个纳粹将领的觉醒，从而说明做任何事应该有一个明确的目的，或者说人应该有一个清醒的灵魂。剧本情节发生在1941年下半年。飞行将军哈拉斯由于技术超群，因此在战斗中屡建奇功，但他参加飞行只是出于对飞行的热爱，他对第三帝国并无丝毫的感情，甚至还暗地帮助犹太人偷越国境。由于哈拉斯有时公开表明他对纳粹的反感并拒绝参加纳粹党，因此，盖世太保早就对他不信任，并派人监视他的行动，记录他的"越轨"言论。哈拉斯手下有一家飞机工厂，近来这家厂生产的飞机在前方时有坠落，盖世太保命令哈拉斯将军在十天之内查明原因，否则将对他提出指控。这家飞机厂的总工程师奥得布鲁赫是哈拉斯最好的朋友，哈拉斯根本不知道奥得布鲁赫是抵抗运动的秘密成员，飞

机失灵正是他破坏的成绩。在期限的最后一天，哈拉斯终于知道了飞机失灵的真相。奥得布鲁赫早已知道哈拉斯对纳粹政权的政治态度，因此在真相大白后动员他参加抵抗运动，并对他说：为了拯救人民，拯救世界，已不存在别的选择了。哈拉斯如果为了自己活命，完全可以向盖世太保出卖他的好朋友，可是高贵的哈拉斯在“军人职责”和道德良心的冲突中，后者占了上风，他确认奥得布鲁赫是正确的，他要用自己的方式来洗刷自己的过去，并决心做一个为自由而斗争的战士。于是他登上一架有故障的飞机，飞机起飞后立即坠地，哈拉斯“英勇献身”。几分钟后，人们报告说，哈拉斯将军在试飞一架战斗机时以身殉职。于是司令部决定给哈拉斯举行隆重的葬礼。

楚克迈耶战后的作品中还有《火炉中的歌声》(Der Gesang im Feuerofen, 1950)和《冷光》(Das kalte Licht, 1955)。《火炉中的歌声》也是根据真人真事改编的。剧本控诉了第二次世界大战期间德国法西斯的暴行。1943年底，德国占领军侵占法、瑞交界地区。一个叫路易斯·克莱旺的法国青年在圣诞节前夜向德国占领军告密，说法国抵抗运动战士将在阿尔卑斯山的山间古堡里和法国姑娘们举行一次舞会。德军接到告密后，当天就严密包围了古堡，并且在舞会举行期间焚烧了古堡。古堡里的青年男女纷纷向外逃命，在外围堵的德国士兵便用机枪把他们全部打死，未能逃出的也在古堡中被烧死，一共有36个法国青年被害。德军撤退后，可耻的叛徒落入法军手中。现实中的叛徒后来被法国里昂军事法庭判处死刑，而在剧本中，叛徒却是由36名死难青年的灵魂组成审判庭加以审判。被打死的法国青年头上包着绷带，被烧死的法国青年额头上用灰划着十字，而叛徒额头上则划着该隐的标记。因此这是一个道德审判庭，良心审判庭，这是死难者对告密者在道德上进行审判，所以剧本的结尾并没有对他的罪恶作出判决，也许作者认为这是应该由“上帝”来作出最后判决的。楚克迈耶在剧中说：“最后的判决不

清楚，如同执行这一判决的力量也不清楚一样。”

三幕剧《冷光》也是根据真人真事改编的。这是讲一个不想过问政治的科学家最后却由政治来过问他的故事。剧情围绕着一个科学家关心的问题，即科学有无国界的问题而展开。从剧本本身看，楚克迈耶对这一问题的认识远未达到同时代剧作家沃尔夫的认识水平。

剧本的时间跨度从1939年到战后的1950年。德国流亡者克利斯托夫·沃尔特斯是研究理论物理的大学生，1939年9月他在伦敦遇见了职业革命家、共产党干部布什曼。布什曼了解到沃尔特斯过去参加过德共，又是研究原子物理的大学生，因此想积极发展他，并请他参加共产党干部大会。但是沃尔特斯只想埋头钻研科学，因此断然拒绝布什曼的要求。沃尔特斯有一个好朋友名叫尤第丝·伦特堡，她是著名原子科学家埃尔文·克特利克的助手。尤第丝是挪威人，她非常赞赏沃尔特斯的仪态。1940年5月，布什曼和沃尔特斯都被英国政府解送到了加拿大。后来沃尔特斯因为理论研究上的一些极有价值的推想引起世界科学家注目，所以又被英国从加拿大邀回伦敦，并且成了著名原子物理学家克特利克最亲密的助手。克特利克是一个有强烈民族意识的英国科学家，他不能容忍英国在核物理研究上落后。在伦敦，沃尔特斯重新碰见了两个人，一个是旧日的好友尤第丝，如今她已是克特利克的第四位夫人，另一个是重新秘密返回英国的布什曼。原来布什曼已弄到了护照正要去苏联，任务是去苏德战线向德军做宣传工作。

沃尔特斯讨厌克特利克一定要使科学超过别的国家以便取得制动权的民族意识，因此把他在克特利克实验室的科学记录提供给了布什曼，这意味着他向苏联提供了科技情报。他这样做纯粹出于这一信念：科学成就是人类的共同财富。苏联人对他的情报极其重视。沃尔特斯这时已加入英国籍，目前正受英国政府之命前去美国研究，于是布什曼乘机告诉他如何与纽约

的苏联联络员联系。1943年沃尔特斯在纽约遇到了苏联联络员尤莱夫，沃尔特斯在美国做了美国国家研究所负责人雷文锡特的亲密助手，这个研究所正在试制原子弹。1945年英国核物理学家克特利克和妻子尤第丝应美国同行雷文锡特之邀来美访问，沃尔特斯和尤第丝再次异国重逢，他们互诉衷情，尤第丝觉得沃尔特斯才是她最可信赖的人，他们正在互诉衷情之际，有一张纸条从沃尔特斯的口袋里掉落地上，纸条上写着："8月6日晚7点半在特里尼达特教堂对面圆形花坛的长凳旁接头。"沃尔特斯拒绝向尤第丝说清纸条的来龙去脉，于是尤第丝深感失望，因为她认为自己信赖了一个并不信赖自己的人。原子弹终于在日本爆炸。沃尔特斯重返英国。苏联联系人尤莱夫在公园与沃尔特斯接头，交给他一个新任务，并为此支付他一笔巨款作为报酬。沃尔特斯声明，他决不拿这个钱，并撕碎了支票，但他不知道他实际上已经卷入麻烦之中了。

1949年12月，苏联已爆炸了原子弹。英国情报局官员诺顿请求克特利克支持情报机构审查他的亲密助手沃尔特斯。情报局的官员已密切注视沃尔特斯，分析他心理上的种种迹象。尤第丝这时也向她的丈夫承认她曾爱过沃尔特斯，但由于他不向她透露纸条的真相，所以已与他疏远了。克特利克这才明白情报机构要审查沃尔特斯的原因。于是他赶忙打电话给诺顿，说他立即驱车去见他。情报局得悉后，立即派人来沃尔特斯家搜查。沃尔特斯并不承认自己有任何"罪行"，他觉得内心深处闪烁着的超政治的光远比那寒冷的政治的光明亮。于是他向诺顿口授一封给尤第丝说明真相的信。诺顿把这封信转交给了尤第丝，并对她说，沃尔特斯已经失去自由，即使最温和的判决也将使她在至少十年内见不到他。但这时的尤第丝内心感到欣慰，因为她重新恢复了对他的信赖，并将等待着他回来。

这个剧本的主题据作者自己在剧本的"后记"里说，是探讨当代人的信仰危机问题，即人的行动怎样才算是有正确信仰

的产物，探讨在一切具有政治目的性的今天，独立的纯科学的科学研究是否还存在的问题。沃尔特斯把科技情报透露给别的国家并不是为了金钱目的，也不是为了某种政治信仰，而只是出于反对把科技成就作为压倒别人与别国的工具和手段。楚克迈耶出于他的“超政治”的立场和“超政治”的信念，才会提出这样一个“超政治”的问题，并塑造出这样一个“超政治”的科学家。作者不明白：在阶级社会中科学并无阶级性，但科学家则无法超脱阶级、超脱政治。

图霍尔斯基（Kurt Tucholsky，1890～1935）是本世纪上半叶德国最著名的讽刺政论杂文作家，他的创作活动主要是在魏玛共和国时期。图霍尔斯基出身资产阶级家庭，在耶拿大学得过法学博士学位，后做过银行职员。1915年，他应征入伍参加过第一次世界大战，战后常居住国外。1924～1929年，图霍尔斯基担任进步杂志《世界舞台》的驻巴黎记者。20年代起，图霍尔斯基便是社会民主党成员。1933年他的作品被查禁．焚毁，他本人被法西斯分子剥夺了公民权。当他看到法西斯势力日益猖獗时，对前途深感绝望，1935年在瑞典自杀。

图霍尔斯基中肯地称自己是“嘴像铁、心似金的人”，的确，他用铁一样严峻的讽刺词汇抨击了狭隘的民族主义、沙文主义、正在崛起的法西斯主义、社会民主党的右倾投降主义、司法界的腐败现象……可是另一方面，他又怀着金子般赤诚的心同情普通劳动人民，同情战斗着的工人阶级，渴望德国成为民主自由的国家。

除政论和杂文外，图霍尔斯基还写了大量的诗歌，也写了一些中短篇和一个长篇。他的诗歌的宣传鼓动目的十分明显。作者经常在晚会或集会上朗读自己的作品。他的不少诗带有与听众对话交谈的色彩。图霍尔斯基的游记和杂文继承了海涅的传统，是诗和政论的结合，是自然描写和社会讽刺的结合，人们可以从他的作品中感性地了解到20至30年代德国各方面的社

会面貌。

除上述各作家外，本世纪上半叶比较有影响(不论是积极影响或消极影响)的还有下列作家：

奈丽·萨克斯(Nelly Sachs, 1891～1970)是抒情诗人，1933年至1940年仍居留于希特勒德国，1940年流亡瑞典，1970年在瑞典逝世。由于她出生于犹太人家庭，因此备受迫害之苦，在她的宗教赞美诗集和其他诗集中，经常描写犹太民族被追踪、流亡的命运，它同时又是对人间苦难的描述。1965年奈丽·萨克斯因获得了德国书籍业和平奖金而回到法兰克福，发表了对德国的新一代充满乐观信心的演讲。1966年奈丽·萨克斯因其人道主义诗篇获得了诺贝尔文学奖金。

贝根格鲁恩(Werner Bergengruen, 1892～1964)常从宗教立场来处理历史题材，用基督教的人道主义反对法西斯主义，但他也反对社会主义。他的重要作品是历史小说《大暴君和审判》(Der Groβtyrann und das Gericht, 1935)，作品描写意大利文艺复兴时期某一小城市的当权者如何给人民带来不幸。小说探讨暴力和权利的关系，显然影射法西斯的暴力专政。富有童话色彩的中篇《西班牙的蔷薇树》(Das spanische Rosenstock, 1940)叙述一个动人的爱情故事：一对情侣要别离七年，男的赠给爱人一棵西班牙蔷薇树，说只要看这棵树的枯荣便会知道他在远方的处境，经过一番纠葛，他们俩又幸福地团圆。

勒·福尔(Gertrud von Le Fort, 1876～1971)也喜欢用历史题材来表达她的宗教哲学思想，由于她的作品有这种宗教倾向，我们甚至可以说她是本世纪诗人中的一个女神学家。她的作品大体环绕三个主题：妇女、宗教和往昔。中篇小说《马格德堡的婚礼》(Die Magdburgische Hochzeit)以三十年战争为背景，描写权力争夺者如何糟踏上帝的形象。另一个中篇《断头台旁最后一个女子》(Die Letzte am Schafott, 1931)通过16个修女在1794年7月14日被处死的事谴责法国大革命的残暴。勒·福

尔还写了不少宗教诗歌，著名的是《教会颂歌》(Hymnen an die Kirche, 1923)。

安德莱斯(Stefan Andres,1906～1970)出身于摩塞尔河边的特里尔城，是一个磨坊主的第九个孩子，他的作品同样有明显的宗教色彩。他的作品的主人公常是有内心冲突的神职人员，描写人从罪恶或过失中如何把自己拯救出来，描写人的内心的善恶斗争。他从宗教人道主义立场出发反对纳粹，反对原子战争。安德莱斯的代表作是中篇《我们是乌托邦者》(Wir sind Utopia, 1943)，被选作联邦德国中学德语课的课外读物。情节的背景是在1936～1937年的西班牙内战时期。一个过去的修士做了佛朗哥的雇佣兵，后来被共和主义者抓获并关进了监狱，这监狱正是他过去生活过的修道院，他关的牢房正是他过去的居室。他本想谋杀看守以便使自己和其他被囚者脱逃，可是最后经过内心斗争放弃了这样的谋杀行为，而愿与其他人一起赴刑，以便实现良心的乌托邦。作者没有正确的观点，所以在作品中把善与恶完全抽象化了。

雷曼(Wilhelm Lehmann,1882～1968)和他的朋友雷尔克一样，是描写大自然和从动植物现象中吸取灵感的诗人。雷曼企图在大自然中找到一条摆脱现代不安定生活的出路。他认为与现代西方文明相比，自然是稳定的，生活却是不稳定的。从他的诗集标题《绿色的上帝》(Der grüne Gott)、《诱人的尘埃》(Entzückter Staub)等可以看出，雷曼要从自然界、植物界看起来没有任何意义的小东西中表达大自然的永恒性和宇宙万物的统一性。他的创作对朗盖塞(Elisabeth Langgässer)、克罗洛(Karl Krolow)、艾希(Günter Eich)、胡赫尔(Peter Huchel)等都有相当大的影响。雷曼并不直接把目光投向时代与社会的现实问题，而是通过描绘自然对西方现实间接地提出怀疑。

雷尔克(Oskar Loerke, 1884～1941)是魏玛共和国时代的重要抒情诗人。从1916年开始到去世，他一直在著名的费歇尔

出版社任编辑领导工作。他和雷曼一样，有逃避到大自然和音乐中去的倾向。此外，雷尔克还是一个杂文家。他于1903～1939年写的日记，在他死后被人整理出版。

容格尔(Ernst Jünger, 1895～)不是资产阶级民主派作家，而是视战争为神圣的反人道主义作家。他藐视人民，反对民主，认为新的人类只能在战争中诞生。但是在整个第三帝国时期他在政治上与法西斯政权还有一定距离。由于容格尔在当时文坛的影响，因此在这里要对他略加叙述。

容格尔出身于药剂师家庭，第一次世界大战期间志愿上前线，曾14次受伤，一直服役到1923年。第二次世界大战期间他参加希特勒军队，曾进驻巴黎。1944年因同情抵抗运动，他被开除出希特勒国防军。战后他的作品遭到查禁，到1949年才解除禁令。容格尔的作品多属美化和歌颂战争，因此在今天的德国国内外都不受欢迎。这方面的代表作品有日记《在枪林弹雨中》(In Stahlgewittern, 1920)、《火与血》(Feuer und Blut, 1925)。他的创作的另一个主题是技术对人类与自然的危害。他对技术科学完全持否定立场。除了日记、杂文外，他还写了不少长短篇小说。1960年出版了他的十卷本全集。容格尔美化战争的作品无疑在客观上为法西斯的侵略战争效了劳，对当时的青年起了毒化作用。

维歇特(Ernst Wiechert, 1887～1950)是小说家，曾因政治原因被关进集中营两个月，后来他的行动一直在盖世太保的监视之下，《死人之林》(Der Totenwald)便是写他在集中营中的经历。维歇特痛苦地经历了两次大战，他深感人类的尊严完全不可能在这世界上得到应有的维护，因此人只有想方设法脱离世界的纷乱，才有可能获得内心宁静和维护人的尊严，所以他的作品的主人公都做了渔夫、牧人或猎手，以便在大自然中享受自由。可见维歇特是反对纳粹统治的，但他用逃避现实的办法来反对法西斯显然是十分消极的。

小说家、诗人赛德尔(Ina Seidel, 1885～1974)的作品环绕着三个内容：妇女、宗教和历史。作为妇女，赛德尔认为母性才是妇女的根本。萨德尔思想保守，甚至反动，在希特勒统治时代曾经写过肉麻吹捧希特勒的诗篇。她早年的诗篇就已经充满宗教狂热，她的诗歌和小说有很多谈论“血的秘密”、母子关系、遗传，因此受到纳粹的欢迎。赛德尔也从这一角度去写作她的历史小说。她的中篇小说《女领主在骑马》(Die Fürstin reitet, 1925)美化封建领主，长篇小说《迷宫》(Das Labyrinth, 1922)则把革命作家福尔斯特写成一个屈从于妻子的弱者。1930年写的《渴望的孩子》(Das Wunschkind)，描写一个妇女在丈夫战死前线后如何含辛茹苦地把孩子抚养成人，为的是将来再把他送上战场。她对人民充满敌意，直到晚年仍未与希特勒时代划清思想界限。

卡罗萨(Hans Carossa, 1878～1956)在第一次世界大战时期充任过军医，战后才从事写作。卡罗萨是个有争议的作家，他不问政治，结果做了统治者的工具。1933年时他已是个著名作家，卡罗萨没有逃亡他国，1941年被任命为欧洲作协主席。卡罗萨虽不属于资产阶级民主主义作家，但也不能称他是法西斯作家。卡罗萨的主要著作是他的自传性作品，如《童年》(Eine Kindheit, 1922)，《童年的转变》(Verwandlung einer Kindheit, 1928)等。

以上这十位作家在德国文学史上不是第一流作家，有的在政治上也倾向于保守甚至反动，但他们在当时都产生过程度不同的影响，这里只简略地提及，目的在于说明1918年到1945年间德国文学现象的复杂性。

第六节 成长中的无产阶级文学

1918～1945年的德国无产阶级文学指的是两次世界大战之间的德国无产阶级文学。这一时期德国文学的总倾向是：作品中反映出来的作家对现实政治的关心程度超过了德国历史上任何一个时代。这一时期的德国文学作品多半反映德国的现实，作家们都用自己的作品直接参与政治，表明自己对现实的立场。

德国无产阶级文学可分为三个阶段，即1918～1923年的无产阶级作家队伍形成的时期，1923～1933年无产阶级作家创作初见成效的时期，1933～1945年无产阶级作家创作丰收的时期。

1918～1923年是德国革命危机阶段。这一时期在国外有十月革命的影响，在国内则是十一月革命及魏玛共和国的建立。在国内外革命形势的影响下，不少德国作家都用自己的作品直接过问政治，但真正算得上是无产阶级文学的尚为数绝少，因此，只能称德国无产阶级文学的酝酿阶段，组织队伍的阶段，比如一部分有表现主义倾向的作家分化了出来，布莱希特、贝希尔、沃尔夫等人在20年代末期成了无产阶级作家。当时社会的动荡使不少哲学家忧心忡忡，因此，斯本格勒写了《欧洲的没落》，德国存在主义哲学家耶斯帕尔也把这一时代看成是精神危机的时代。

1923～1933年在德国历史上是经济危机及法西斯积极准备夺取政权的严重时期。在这严重的时刻，作家们无不直接或间接地介入了政治，干预了社会生活，可以说，20年代中叶后，德国无产阶级文学进入了新阶段，一批无产阶级作家已脱颖而出，并且在德国无产阶级政党——共产党的指导下进行创作活动，一支无产阶级作家队伍已经形成、壮大并显示出力量了。

在这支队伍中有贝希尔、魏纳特、雷恩、沃尔夫、布莱希特、马尔希维查、布雷德尔、图莱克、基施等等。1928年底，德国无产阶级作家有了自己的组织，即“德国无产阶级革命作家联盟”。这个组织一直存在到1935年。1929年起，联盟即发行机关刊物《左翼路线》。在这一阶段的早期，德国无产阶级作家的作品注意政治倾向性，常把文艺当作政治宣传的工具，忽视文学艺术作品应具有的艺术性。这一比较明显的缺点反映在当时的贝希尔、魏纳特、布莱希特(如他的“教育剧”)、安娜·西格斯、马尔希维查、布雷德尔及导演皮斯卡托等的创作实践中。30年代初，这一缺点渐被克服，艺术性和倾向性在他们的创作中渐渐得到了有机的结合。德国无产阶级革命作家联盟成立后，一大批无产阶级革命文学的新作诞生了，如魏纳特的政治抒情诗，布雷德尔、马尔希维查和雷恩的小说集。

1933～1945年是法西斯执政的12年，是德国历史上的黑暗时代，但同时又是德国文学的丰收时代。在被称为“流亡文学”的这一时期，德国产生了许多具有世界影响的民主主义文学作品，还产生了有代表性的无产阶级文学。如果说12世纪末到13世纪初是德国文学的第一个高峰，18世纪下叶到19世纪初是第二个高峰，19世纪下叶到20世纪初是第三个高峰的话，则1933～1945年实在是德国文学的第四个高峰。在这一时期，布莱希特写下了他的最有代表性的叙述体戏剧作品，西格斯写了《第七个十字架》，贝希尔创作了他的优秀诗篇，沃尔夫完成了著名戏剧《马门教授》和《博马舍》，布雷德尔完成了大型的三部曲，还有曼氏兄弟、德布林、孚希特万格等等都创作了给他们带来世界声誉的力作。关于这一时期的批判现实主义文学，在上一节中已有介绍，这一节将依次介绍1918～1945年间德国无产阶级文学的著名代表。

贝希尔(Johannes Robert Becher，1891～1958)主要是一个诗人，他是本世纪第一代优秀的无产阶级作家的成员。贝希

尔虽出身于有财有势的家庭，父亲是高等法院的审判长，但是贝希尔在青年时代便与自己的家庭和阶级“告别”，走上了为无产阶级革命事业奋斗终身的道路。贝希尔在大学时代学的是医学和哲学，但他日后从事的却是文学。20岁时，贝希尔便出版了他的第一部诗作，后来又络绎出版了几部作品。1914年第一次世界大战爆发时，贝希尔冷静的头脑和对大战的认识使他并未染上当时德国普遍存在的沙文主义狂热，他拒绝服兵役，最终和家庭“告别”；1914年贝希尔发表《崩溃与胜利》(Verfall und Triumph)，这一诗集是他早期作品的总结，表现了一个不满现实的青年对光明的追求。诗集对城市罪恶的揭露多半从感情出发，还缺乏认识上的深度。

贝希尔对第一次世界大战抱抵制态度，这在沙文主义狂热的德国是极为罕见的。这一时期贝希尔的创作内容主要是反对战争，在创作风格上则仍以表现主义为特色。贝希尔主张文艺服从于政治，因此他的诗歌创作和政治密切结合，但出于对“革命”的“左”倾理解，贝希尔对传统和遗产抱否定和虚无主义态度，比如他把歌德和小市民完全等同起来，把古希腊文化视为奴隶主文化，又认为巴赫的音乐只能安慰灵魂受创伤的人，是宗教麻醉剂等等。因此，他的创作在形式、内容和语言上都是反传统的，这导致他的作品晦涩难懂。这一时期贝希尔的创作还充满了小资产阶级革命者的狂热色彩，因此常遭禁止出版的命运。十月革命对贝希尔马克思主义世界观的形成起了极大的影响，他努力学习列宁的著作，并承认列宁的著作对他的精神影响。世界观的变化也引起他创作方法的变化，1919年后，贝希尔渐渐摆脱了表现主义的浮夸和空洞性。

20年代初贝希尔由斯巴达克团成员变成了德国共产党的一员，并且从1924年起，一直在为党的报刊工作。从此，他的创作更鲜明地体现出与政治的密切结合，更体现出文艺为政治服务的政治色彩。贝希尔在摆脱表现主义风格的同时，在创作

中却出现了另一倾向，即只注重文艺的宣传教育性和通俗性，把文艺应注重美和艺术性视为资产阶级艺术观。这就导致了贝希尔这一时期诗歌语言的简单化、缺乏诗意和形象及表现手段和艺术手段的贫乏，这一倾向也是德国20年代初无产阶级文学的通病。

贝希尔的作品的鲜明革命色彩使他的书不仅在威廉时代，甚至在魏玛共和国时期都受到查禁，人身受到迫害和指控。20年代后半期贝希尔已成为德国公认的无产阶级诗人，所以1928年10月德国无产阶级革命作家联盟成立时，他被选为这个联盟的主席，并主持了联盟机关刊物《左翼路线》的编辑出版工作。这一时期贝希尔的诗歌主题主要是反映无产阶级的生活和斗争，写无产者的觉醒，如诗集《饥饿的城市》(Die hungerige Stadt, 1927)，《灰色的队伍》(Graue Kolonnen, 1930)，还写了一些声援国际无产阶级革命运动的诗。

1933年希特勒攫取政权后，贝希尔的作品被付之一炬，他也无法在国内逗留，只得流亡苏联，直至第二次世界大战结束才重返祖国。在苏期间，贝希尔担任在莫斯科出版的《国际文学》德文版的主编。从1933年起，这份杂志成了德国流亡文学的主要阵地。贝希尔的美学思想也有了新的发展，他已认识到文艺作品艺术手段的重要性，对古典文艺不再抱虚无主义态度，克服了“左”的错误倾向，并且在体裁方面注意到了多样性，比如除一般的政治诗、宣传诗、政论文之外，贝希尔还创作了剧本、长篇小说，甚至还运用了古典文学的样式——颂歌和十四行诗（贝希尔一共写了500多首十四行诗）、哀歌等体裁。流亡时代的创作无论在内容和形式上都成为他一生创作的高峰。在流亡异乡的11年中，贝希尔时刻怀念祖国，写了不少描绘祖国山河之美的诗篇，以寄托自己的思乡之情和亡国之痛，另一方面又坚定地表达了他必然会重返祖国的信心，这一信心体现了他对法西斯必败的政治信念。流亡时期的贝希尔不断思考的问题

是：为什么法西斯会在德国产生并取得胜利？法西斯将在什么时候被最终摧毁？

贝希尔的两首十四行诗《1937年哀祖国》(Tränen des Vaterlandes Anno 1937)，模仿17世纪德国爱国诗人格吕菲乌斯的《1636年哀祖国》。贝希尔写道：

O Deutschland! Sagt, Was habt aus Deutschland ihr gemacht?!	啊，德意志！说吧，你们把德意志搞成什么样子?!
…………	…………
Dein Herz ist eingeschrumpft, Dein Denken ist mißraten.	你的心儿萎缩，你的思想混沌。
Dein Wort ward Lug und Trug. Was ist noch wahr und echt?!	你的话变成欺骗，还有什么真情实语?!
Was Lüge noch verdeckt, entblößt sich in den Taten:	可是在事实面前，谎言是遮盖不住的：
Die Peitsche hebt zum Schlag ein irrer Folterknecht,	一个疯狂的役吏正在举鞭抽打，
Der Henker wischt das Blut von seines Beiles Schneide—	刽子手从斧头的刃锋上把血迹抹去——
O wieviel neues Leid zu all dem alten Leide!	啊，在一切旧痛上又添了多少新痛！

在同名的第二首十四行诗中贝希尔又写道：

Das vierte Jahr bricht an. Um Deutschland zu beweinen,	第四年已经开始。要为德意志痛哭致哀，
Stehn uns der Tränen nicht genügend zu Gebot,	我们没有那么多眼泪够用，
Da sich der Tränen Lauf in so viel Blut verliert.	因为我们的眼泪已经化成血水流光。
Drum, Tränen, haltet still! Laßt uns den Haß vereinen,	因此，泪珠啊，忍住吧！让我们同仇敌忾，

Bis stark wir sind zu künden,
"Zu Ende mit der Not!"
Dann, Farbe, Klang und Wort!
Glänzt, dröhnt und jubiliert!

等到我们有力量宣布："灾难已经告终！"
那时，色彩、声音和言语，请发光、发声和欢唱！

诗人虽不免有感伤情绪，但对未来仍充满着希望，在《给德意志》一诗中，他坚信德意志将在独裁者被打倒的时候新生，自由德意志的旗帜将在德意志的上空飘舞。

抒情性也许是贝希尔成熟时期作品的主要特色之一，但贝希尔的诗并不抒写狭隘的个人感情，他不像一般诗人那样难免要写爱情这个主题，他的抒情诗是抒发对祖国眷恋之情，抒发对祖国山河之情，从不抒写个人世界的哀怨和痛苦。贝希尔所写的《德意志民主共和国国歌》虽写于1949年，不属于1945年以前的文学，但这首诗非常集中地表达了他个人诗歌的抒情风格和内心深沉的感情，这里特引录全诗的第一段：

Auferstanden aus Ruinen
und der Zukunft zugewandt,
laß uns dir zum Guten dienen,
Deutschland, einig Vaterland.
Alte Note gilt es zwingen,
und wir zwingen sie vereint,
denn es muß uns doch gelingen,
daß die Sonne schön wie nie
über Deutschland scheint.

从废墟中复兴，
面向未来的新生活
让我们为你的崇高事业尽力；
德意志，团结一致的祖国。
旧日的困苦，要把它赶掉，
我们要同心协力，
因为我们一定要做到
让太阳空前美丽
在德意志上空照耀。

长篇小说《告别》(Abschied，1940)是贝希尔流亡时期的优秀作品，也是贝希尔的长篇代表作。所谓"告别"就是小说主人公汉斯·彼得·加斯特尔经过长年的思想斗争及生活实践的教育后，和自己的资产阶级家庭告别，走上了人生追求的新路。

小说用的是第一人称自述体，时间跨度从1900年到1914年第一次世界大战爆发。从内容上分析，小说带有贝希尔自传性质，从主题上分析，《告别》继承了德国发展小说的传统，但它却是一部完全新型的发展小说，叙述了一个出身高级官吏的资产阶级家庭的青年和自己家庭决裂的过程。小说开始于19世纪的最后一个晚上和20世纪新纪元的第一个白天。主人公汉斯当时只有8岁，在新旧世纪交替的时代，他和许多成年人一样，渴望着世界变好，渴望着新生活和新时代的到来，也决心在新的世纪里做一个顺从父亲的听话的孩子。可是新世纪降临后，世界依然故我，生活并无改变，这使汉斯十分失望，动摇了他打算从此做听从父亲严命的好孩子的决心，这样，他便偷了祖母的十马克金币。事发后，父亲为了维护家庭体面，把汉斯的过错全部推在同学身上，并从此要汉斯只和门户相当的同学交往。汉斯屈从了父亲的压力。汉斯新交的朋友有满脑子沙文主义思想和等级偏见。进入中学后，父亲又给汉斯看体面的家谱，可是汉斯却对家史中一个16世纪农民战争时被作为反叛者处死的成员感兴趣。父子间在意识上的分歧已日见严重。汉斯渴望着可称模范的“完人”形象，渴望了解社会究竟是怎么一回事。在这过程中，他和父亲的传统的狭隘思想产生了冲突。后来因汉斯第二次偷钱，父亲便把他送进了教养院。汉斯在教养院里受到了侮辱性的对待，对家庭更加失望，母亲虽不满父亲的专横，但也无可奈何，祖母却深深懂得孙子的反抗为的是不做父亲和家庭的奴隶。汉斯像一个常见的青年人那样，追求着生活及人生的意义，他不明白父亲对他的态度的真正原因。总之，汉斯渴望着“改变”。在追求改变的过程中，汉斯克服了阶级偏见和种族偏见，和一个犹太银行家的有社会主义思想的儿子及一个无产者的儿子经常往来，他们的进步思想使汉斯理解了社会的阶级和阶级斗争。与他们的交往促使汉斯和家庭、父亲进一步决裂。1914年德国资产阶级要用铁和血来

维护旧秩序，一时的“爱国”狂热几乎控制了整个德国，可是汉斯和他的两个好朋友却表现了他们“改变”的意志，汉斯拒绝父亲要他当志愿兵参加世界大战的旨意，告别了家庭、父亲和他本来所属的阶级，走上了反叛的道路。

这部长篇描写了世纪之交一代青年的觉醒和追求。小说的副标题是“德国悲剧的第一部”(Einer deutschen Tragödie erster Teil, 1900～1914)，因为作者认为1900～1914是德国准备第一次世界大战的时期，这对德国说来是一个悲剧时期。1940年创作这部小说的贝希尔显然认为，1933年到第二次世界大战爆发是“德国悲剧的第二部”。汉斯最后拒不服兵役，在小说发表的1940年具有现实的号召作用，作者希望德国的青年效法汉斯，拒不服役参加第二次世界大战，不为制造德国的悲剧作无谓的牺牲。作者刻意描绘了小市民阶层怎样成了德国帝国主义、军国主义思想的土壤，客观上成了悲剧的制造者。作者还描绘了威廉帝国的教育制度如何把青年培养成唯命是从的臣仆和奴隶，正是这种教育制度成了法西斯思想体系产生的温床，为统治阶级发动侵略战争作了准备——导致了德国的悲剧。为此，这部小说用许多篇幅描绘了威廉帝国时代的学校生活。

第二次世界大战期间，贝希尔一直在苏联从事反对纳粹的工作。1945年希特勒德国战败后，贝希尔立即返回祖国，在当时的苏占区为振兴自己的民族，使德国“在废墟中复兴”而努力工作。

魏纳特(Erich Weinert, 1890～1953)是德国著名无产阶级诗人。在德国无产阶级作家中，把自己的创作紧密地和现实政治结合，鲜明地使自己的作品为政治服务的恐怕以魏纳特为最。在他的全部诗歌创作中，几乎没有一首诗是抒写个人感情的，或是表达沉思和哲理思考的。魏纳特的诗歌紧密反映时代事件，他的诗歌有的反对军国主义，有的讽刺魏玛共和国的社会民主党右翼领导人(如《诺斯克的恶梦》)，有的讽刺小市民不问

政治的庸俗生活，因为正是他们的“不问政治”客观上帮助了法西斯的崛起（如《一个不问政治者的假日生活》）。魏纳特有的诗还同情劳动者和无产者受压迫受剥削的处境，号召工农联合起来向剥削者作斗争(《农民》)。20年代末期，魏纳特已深信社会主义将在“最后一次战争的废墟里”诞生，1933年后，他的诗揭露法西斯、军国主义，表达反战情绪。尽管法西斯乌云压城，可是作者在他的诗的最后一节常表现出乐观精神并鼓舞人民去为争取胜利而斗争。在《一个德国的母亲》(Eine deutsche Mutter)的最后一节中，魏纳特写道：

Vor tausend Türen tausend Mütter sterben.	无数的门前无数的母亲死亡。
Doch einmal wird ein wilder Wind aufstehn,	总有一天会有一阵狂风扫荡，
Die kalte Asche ihres Grams verwehn	把母亲们的怨恨的寒灰吹光，
Und wird die bleichen Mütterwangen färben.	让她们的苍白的面庞重染红色。
Und tausend Mütter stehen auf im Land,	千百万母亲在国中站起，
Der toten Söhne Fahne in der Hand;	手中擎着死去的儿子们的旗帜！

第二次世界大战爆发后，魏纳特的诗主要揭露法西斯战争，促使法西斯士兵觉醒。当时魏纳特在苏联前线，向德军官兵喊话劝降，为此他写了许多诗传单，这些传单诗的中心思想便是告诫德国士兵：“士兵，你的敌人不在你的前面！”在《反对真正的敌人》(Gegen den wahren Feind, 1943)这首写于斯大林格勒前线的传单诗的最后一段，魏纳特写道：

In eurer Hand liegt euer Geschick.	你们的命运掌握在你们的手里。
Habt ihr euren Feind erst erkannt,	你们一旦认清你们的敌人，
Dann zieht ihr nicht als Geschlagne zurück,	那么你们就不算是溃兵撤退，
Ihr zieht als Befreier ins Land.	而是作为解放者返国登程。
Doch zittert der Feind. Keine Gnade für ihn!	敌人在发抖。对它决不留情！
Dann heiβt das Kommando: Zum Sturm auf Berlin!	命令就是：冲向柏林！
Vorwärts!	前进！

魏纳特在大战时期的反法西斯活动，使他被选为反法西斯的“自由德国”全国委员会主席。

魏纳特的诗歌特点是政治性、时代性、鼓动性和宣传性，他的诗歌内容突出文艺为政治、现实服务。为了适应鼓动性，所以他的诗歌倾向于口语化，适宜朗诵。魏纳特经常召开朗诵会，朗诵他的新作，他的最大的一次朗诵会，出席者竟有万人。魏纳特的诗并不以抒情性为主，而以揭露性和讽刺性见长。为此，他运用一切语言手段，如反语、双关语、词汇游戏、方言、新词独创等等。

魏纳特的《三首催眠曲》(Drei Wiegenlieder, 1941年写于莫斯科）却带有一定的抒情色彩。全诗通过第二次世界大战中三个欧洲城市(巴黎、柏林、莫斯科)三种类型的母亲对孩子所唱的催眠曲，从不同妇女的处境出发写出了她们对丈夫参加这次战争的态度：

PARIS	巴　黎
Schlaf, mein Sohn! Dein Vater ist tot.	睡吧，我的儿子！你的父亲死了。

Der Deutsche hat ihn erschossen.
Du hast kein Haus, du hast kein Brot,
Aber wir haben Genossen.

德国人把他枪杀。
你没有家，你没有面包，
可是我们有同志。

Die fremden Räuber hausen im Land.
Und überall Tod und Schweigen.
Aber bald wird ein heißer Brand
Aus Frankreichs Erde steigen.

外国强盗住在我们的国中。
一片死亡和沉默。
可是从法兰西的土地里，
不久就要升起一团烈火。

Schlaf, mein Geliebtes! Ich will im Wind
Dem Schritt der Freiheit lauschen.
Durch deine ersten Träume, mein Kind,
Soll unsere Fahne rauschen.

睡吧，亲爱的孩子，我要在风中
注意地倾听自由的脚步声。
在你最先做的梦中，我的儿，
你将听到我们旗帜的呼呼声。

BERLIN

柏 林

Schlaf, mein Sohn! Dein Vater ist fern.
Er kämpft für Deutschlands Schande.
Er muß für unsere reichen Herrn
Morden im fremden Lande.

睡吧，我的儿子！你的父亲在远方。
他为了德意志的耻辱而战。
为了有钱的阔人，
他得去外国杀人。

Was schaust du so ängstlich? Schlaf, mein Sohn!
Man hat dir den Vater genommen.
Vielleicht ist in fremder Erde schon
Er ruhmlos umgekommen.

你为何恐惧地张望？睡吧，孩子！
你的父亲已经被他们掳去。
也许在外国的土地上，
他已经不光彩地死去。

Vielleicht kommt doch noch einmal das Glück	在我们这间阴沉的阁楼里，
In unsere dunkle Mansarde;	也许幸福终究会降临，
Ach, kehrte doch dein Vater zurück	哦，但愿你的父亲归来；
Mit der Freiheit Kokarde!	帽上佩着自由的徽章！

MOSKAU	**莫斯科**
Schlaf, mein Sohn! Dein Vater wacht,	睡吧，我的儿子！你的父亲守卫着，
Wacht über deiner Wiege.	守卫着你的祖国的土地。
In der heiligen letzten Schlacht	在神圣的最后一战之中，
Trägt er die Fahne zum Siege.	他举着旗帜走向胜利。
Niemals in deinem Vaterland	在你的祖国，
Sollen sie rauben und morden;	不许他们杀人抢劫；
Vater nahm sein Gewehr in die Hand	父亲手中端着武器
Gegen die blutigen Horden.	对着血腥的盗匪；
Kehrt dein Vater heim als ein Held	一旦你的父亲和解放者同志们
Mit den Genossen Befreiern,	成为英雄回到家里，
Werden aller Mütter der Welt	全世界的母亲都要唱起歌来
Lieder ihn grüßen und feiern!	向他表示庆贺表示敬意！

魏纳特虽是诗人，但这里还必须提及他的一部散文作品《斯大林格勒回忆录》(Memento Stalingrad, 1940)。

这部回忆录是魏纳特在斯大林格勒前线的工作日记。1942年底至1943年初，作者参加了苏联红军的对敌宣传工作，在前线向德军士兵喊话。为了使被围于斯大林格勒近郊的25万希特勒士兵认清出路，魏纳特写传单诗向他们劝降。可是这些德国士兵听信法西斯头目的“俄国人不留俘虏”的谎言而进行顽

抗，最终全军覆没。整部回忆录洋溢着人道主义精神和对法西斯的痛恨。魏纳特为了拯救这些被围的德军士兵的生命，尽了他的力量。书中作者还揭露了法西斯士兵杀人强奸的残忍行为，描绘了斯大林格勒前线种种骇人听闻的惨象，从而指出法西斯对人类所犯罪行的严重。魏纳特还以前线收集到的法西斯士兵的家书以及与俘虏的对话来说明，德国人民在法西斯毒素影响下精神上的受害。有的家书也曲折地表达出后方德国人民对和平的渴望和隐约的反战情绪。全书充满了对进行反法西斯正义战争的苏联的尊敬和热爱以及对法西斯分子的无比仇恨。请读如下几段有血有泪的文字：

> 我正在读一个德国母亲的一封信，这封信是震撼人心的控诉……"你在你的青年时代享受到了什么？但愿战争快快结束！只要你能健康地回家，不管是怎样回来，对我都一样，主要的是，我还要拥抱你一回，为了这，我不惜一切。"

> "假如有一天你再回来的话，我心爱的，我将什么也不干；只是永远看着你那双善良、可爱的眼睛。我愿从你的眼睛里忘却这些可怕岁月中的痛苦。"
>
> 外面，距离几步远的地上躺着另一个尸体，弹片已打烂了他的脸。地上有一封信，也许是这个脸被打烂的人的……信里写道："亲爱的人儿！我还清楚地记得和你在林荫道上散步的情景。唉，一幕幕的景象这样清晰地在我眼前掠过，我们那时是多么幸福！唉，命运是多么残酷啊！"

在这场关系到人类生死存亡的严重决战中，魏纳特把他的全部精力都献给了反法西斯战争，值得后人永远对他肃然起敬！

沃尔夫(Friedrich Wolf，1888～1953)是德国无产阶级文学的杰出戏剧家。沃尔夫出身资产阶级家庭，他大学时代攻读的是医学，曾长期做医生。第一次世界大战时，他曾在前线当军

医，可是他在前线目睹了战争的不人道和非正义性质后，拒不服兵役。大战后，沃尔夫对十一月革命的失望以及由此而产生的对社会民主党的失望，促使他在20年代末期加入了德国共产党。

沃尔夫的创作从表现主义开始，在他早期的戏剧《这就是你》(Das bist du，1919)等作品中，人物塑造的类型化、主人公的传声筒色彩（代表作者的正确认识——所谓“真理的喉舌”)、对文明和文化的贬低、语言的“痉挛”和电报风格等都反映出表现主义的创作特征。1923年写的《穷苦的康拉德》(Der arme Konrad)标志着沃尔夫和表现主义分道扬镳，因此这部戏剧在沃尔夫一生的创作道路上具有转折意义。这部戏剧取材于16世纪德国农民战争的史实。“穷苦的康拉德”和同时代的“鞋会”本是16世纪德国农民战争时期的反封建组织，这部戏剧是沃尔夫第一次接触人民起义、它的失败和意义这样一个主题，这一主题在沃尔夫日后的创作中占有重要地位。《穷苦的康拉德》的情节主干是起义农民如何装扮成艺人演出滑稽戏，并以此来掩护自己的革命活动。它已经不像过去写16世纪德国农民战争却不以农民为主人公的剧本那样。在沃尔夫的剧中，主人公已经是农民自己，即“鞋会”和“穷苦的康拉德”的成员。剧中，这两个组织的领导人不像歌德的葛兹、豪普特曼的盖耶尔那样站在农民之上，而是身处农民之中，并且他们是由农民自己推举出来的领袖。剧本最后按照历史史实写了“穷苦的康拉德”的失败。但是这部剧本并不因此而具有悲观主义色彩，作品号召人们不要在失败面前沮丧，不要失望，而要坚持斗争！“穷苦的康拉德”的领导人在被公爵处死前这样说道：“无论如何，我们进行的是一个伟大的事业……它是不会屈服的。伙伴们，它是不会屈服的……总有一天它又会卷土重来！”革命失败了，但这“失败”仍然推动了历史的前进，这便是沃尔夫要表达的另一个历史唯物主义思想。

沃尔夫从20年代后期已明确自己的创作要为政治服务，他为自己立下的座右铭便是："艺术便是武器！"与此同时沃尔夫也受到了"无产阶级文化派"左倾思潮的影响，对古典文化及其传统抱虚无主义态度，用"左"的言词否定歌德和席勒。这种左倾思想是小资产阶级革命作家在没有真正转变为无产阶级作家前，在言论和创作上常常反映出来的。

沃尔夫在流亡时期的第一部剧作便是他的代表作之一《马门教授》(Professor Mamlock, 1935)。这一作品发表后，立即从欧洲演到美洲，又从美洲演到亚洲，我国的上海和延安都演出过。

这部剧本描写的完全是当时的现实，写出了当时具有典型意义的知识分子的思想转变过程。它写于1933年，情节也发生在1933年的国会纵火案前后。剧情通过著名医生——犹太人马门教授和他的共产党员儿子的思想冲突以及马门教授在觉醒后的自杀说明：在阶级社会中，特别是在阶级斗争激烈的时代，一个科学家无法置身于斗争之外做一个超政治的实际工作者；而在斗争中旁观实际上是支持了统治者、压迫者和恶势力。

犹太医生、医院院长马门教授医术很高明，他对政治不感兴趣。他认为，医院里"只有医生和病人，病人和医生"。尽管如此，马门在客观上对政府总抱着糊里糊涂的信任态度，带着可悲的盲目性。这在当时的德国知识分子中很有典型意义。国会纵火案后，在马门的家庭里爆发了父子间的冲突。马门天真地相信希特勒政府的宣传，但马门的儿子要父亲认识到纳粹对人民的愚弄和欺骗，可是马门却反过来劝儿子不要"上共产党的当"。马门在亲身受到纳粹的迫害前是不会醒悟的。等到他的女儿因为犹太出身在学校受到侮辱唾骂，自己也因为犹太人的身份而被解除院长职务，并被挂上"犹太人"的牌子赶出医院时，他才醒悟过来。在受到纳粹的人格侮辱和法西斯分子的围攻后，他最终开枪自杀。临死前他才醒悟到自己在应该斗

争的时候放弃了斗争，认识到儿子所走的道路是正确的，说："没有比该起来斗争时不斗争更大的犯罪了！"

马门教授的自杀表明了他的最终觉醒，但并不能因此说他是个反法西斯的英雄，他是法西斯主义的受害者而不是真正的反叛者。剧本的主题主要不在于揭露法西斯的排犹，而是要促进像马门这样糊里糊涂的知识分子在政治上觉醒。作者向马门这样的人指出：对法西斯统治的盲从意味着给自己带来灾难；对法西斯犯罪的旁观或不闻不问实质上意味着自己也参与了犯罪！

剧本最后一场揭露了人们对法西斯的怯懦态度。这说明作者渴望人们醒悟，从麻木状态中苏醒，起来向法西斯作斗争，而不要像马门那样，到临死前才起来作斗争！作者指出：对法西斯的怯懦其实是一种犯罪行为。正像沃尔夫在另一部剧本《种瓜得瓜》（Was die Menschen säen，1945）中引用罗曼·罗兰的话一样："旁观别人作恶与作恶同样有罪！"也像剧本中的一句台词所指出的："千百万怯懦的砂粒堆积成一座罪恶的山。"正是这种胆小怕事，正是这种糊里糊涂的盲从，使得德国人对这场战争负有责任！人们可以由此及彼联想到自己经历的现实。

第二次世界大战爆发前夕，沃尔夫被党派往巴黎，在巴黎被法国政府拘留，并被视为危险人物关进集中营。在集中营里，沃尔夫写下了他的著名历史剧《博马舍》（Beaumarchais，1941），它的副标题是《费加罗的诞生》。这部剧本取材于法国18世纪末大革命前夕著名作家博马舍的生平，重点突出他在法国大革命前及大革命时的不同政治态度。剧本表达的同样是人民革命起义这一主题，又一次阐明了沃尔夫的重要思想：一个真正的革命作家应永远和人民站在一起！

博马舍出身第三等级，他不仅会写剧本还长于经商，他在路易十六的宫中为国王出谋划策——如何抢英国人的生意。这

使国王十分高兴，但他的剧本又使国王痛恨。博马舍的名剧《费加罗的婚礼》写成后，国王对剧本中尖锐讽刺贵族的地方不满，剧本遭到禁演。可是王后却欣赏这个剧本，因此要求博马舍删去一些措词激烈的台词，以便在国王处能获得通过。博马舍断然拒绝删改，他决心把剧本献给法兰西人民。国王的禁令最终遭到法国人民的强烈抗议，巴黎人民怒吼："打倒专制！博马舍万岁！"但国王竟一意孤行，下令把博马舍逮捕。巴黎人民对国王早就不满，便以此为导火线要向巴士底狱进军。人民对专制制度的有力反抗迫使路易十六不得不释放博马舍，并取消对剧本的禁令。这时的博马舍无异于他自己创造的费加罗。1789年法国终于爆发了资产阶级大革命，人民拿起了武器向巴士底狱进军，这时的博马舍做生意已发了大财，因此当朋友们劝他参加进军巴士底狱的行列时，他却拒绝了。连博马舍自己也说："我的少年时代……是费加罗，我现在这个年纪……有些像阿尔玛维华伯爵（即剧中的贵族）。两者兼做不可以吗？可以的！"博马舍在革命的时刻离开了革命，在人民革命中做了逃兵。沃尔夫对博马舍这一态度当然持批评态度，他通过剧中女工密舍尔批评道："当人民向监狱冲锋时，巴黎作家不应该躲在自己的书房里。"

沃尔夫写了博马舍由朝气到暮气的过程，写了他精神上的死亡。如果说马门教授因自己政治上的错误导致了他肉体上的死亡，那么博马舍的脱离人民导致了他精神上的死亡。这时的博马舍已做了大商人，他被黄金的锁链束缚住了思想和手脚，虽生犹死。沃尔夫通过这个剧本强调艺术家在人民的斗争中应该站在斗争的前列。作者在剧本的序言中说："博马舍心中确乎有两个灵魂……他的剧中人物比他本人强……博马舍是处在深刻的自我矛盾中的悲剧性人物。他的对手起初是国王，后来渐渐成了人民……"剧中女工密舍尔和博马舍构成了鲜明的对比。作者称博马舍是悲剧性人物，便是对他在革命时刻脱离革

命的态度表示否定。

沃尔夫以戏剧家著称，但他也写小说，1938年他写了长篇小说《两人在边境》(Zwei an der Grenze)。小说的时代背景是1936年第二次世界大战前夕，地点在德捷交界的捷克边境小城。德国共产党员——工人汉斯·丢尔越境到捷克苏台德地区时被德国法西斯士兵打伤，后受到当地的一个农妇和她20岁的女儿洛妮照顾。伤愈后，汉斯去布拉格向德国流亡者组织求助，但由于纳粹分子常试图以流亡者身份打入流亡者组织，因此对于汉斯的真实身份还要经过从德国来的材料加以证实。这以后，党组织给了他新的任务：要他用假护照以农民身份重新返回捷克的边境小镇作"交通员"。为了掩护自己的秘密工作，他必须装作对任何政治事件都不感兴趣。就在这座小镇，他和纺织女工洛妮相恋而结婚。一天，由于洛妮身体不适没有参加厂里争取改善女工待遇的静坐罢工，于是经理对洛妮另眼相看，让汉斯在洛妮怀孕后期来厂顶替工作。汉斯在厂期间也"规规矩矩"，表面上不参加任何罢工等政治活动，以致被工人们骂为胆小鬼、叛徒。此外，汉斯晚间常因公越过边境，这又引起了根本不知道他的地下工作者身份的妻子的嫉妒和猜测。为了完成党的任务，汉斯忍受了一切。后来因为领导厂内罢工斗争的同志被捕，加上汉斯在厂内的联系人被捷克的法西斯分子暗杀，为了转移和混淆敌人的视线，拯救被捕的领导同志，汉斯只得暴露身份，担负了厂内罢工斗争的领导，并向妻子叙述了他的身份，希望她支持。洛妮在与汉斯的共同生活中对汉斯已有所了解，厂里的罢工斗争最后也坚持下来了。被捷克法西斯分子暗杀的共产党员的葬礼，最后变成了工人们的强大的示威活动。在洛妮分娩前夕，汉斯潜返德国接上中断了的关系。洛妮此时深感她和汉斯已不能分离了。

沃尔夫用这部小说及时地反映了当时德国共产党领导下的流亡者的抵抗运动。沃尔夫在小说中成功地塑造了一个共产主

义抵抗战士的形象，突出了他的坚强性格，对事业忠诚的信念以及随时准备为反法西斯事业自我牺牲的精神。这部小说的可贵之处是：在法西斯势力十分猖狂的1936～1938年，在法西斯气焰嚣张、许多人绝望和听天由命的年代里，沃尔夫以革命的乐观主义精神描写了人民的反抗斗争，并显示出人民的斗争最终必胜的信心。小说还表明各国反法西斯斗争目标的一致性，指出德国和捷克的反法西斯斗争应该联合起来，并反映了在这场斗争中人们的觉醒。

沃尔夫是戏剧家，因此他的小说在情节的展开方面富有戏剧性，人物的对话也富有表现力，是具有特色的戏剧化的小说。

布莱希特(Bertolt Brecht，1898～1956)是本世纪最富独创性的戏剧理论家和剧作家之一。布莱希特一生宣传共产主义，可是有趣的事实是，他的作品却风行于全世界，欧、美、亚等各大洲的许多资本主义国家都演他的戏，讨论他的理论。对布莱希特的研究自本世纪50年代以来一直是国际文坛论争的重大问题。不同社会制度的读者、观众和研究家对布莱希特都作出了自己的解释，但总的倾向是对布莱希特给予肯定。布莱希特作品中人物形象的立体性和多方面的性格特征，也许是导致人们普遍肯定布莱希特的一个重要因素。有的人喜欢他早期的带有享乐色彩和提倡尘世欢乐的作品，讨厌他的“教育剧”或马克思主义色彩鲜明的作品；有的人推崇他成熟时期的作品。总之，各人都从自己的美学原则出发表明自己爱好的角度和原因。当然，布莱希特的作品往往探讨大家所关心的普遍性问题，如精神道德，世界的改造，人性的本质等等，这也是他的作品受到普遍关心的重要因素。

布莱希特出身于奥格斯堡一个工厂主家庭，后在慕尼黑大学攻读医学。第一次世界大战爆发后，被征入伍，在前线当看护兵。十一月革命时，他当选为奥格斯堡工兵苏维埃代表。他

的进步思想遭到法西斯分子的仇恨。

布莱希特在中学时代便开始了创作。他在1919年写成了《黑夜鼓声》(Trommel in der Nacht)，1922年获得了德国的最高戏剧奖——克莱斯特奖金。从第一次世界大战开始，布莱希特对军国主义、战争、剥削、暴力，总之，对资本主义制度已有了一定的认识。从1926年起，布莱希特开始系统研究辩证唯物主义，并在马克思主义的工人学校学习。布莱希特被大家公认为马克思主义者，但他一生并没有参加德国社会民主党或共产党。1933年希特勒夺取政权后，他像许多德国进步作家一样，被迫流亡异国他乡，先流亡到丹麦，后到瑞典、芬兰，又在苏联度过一段时间，从1941年起流亡美国，直到1947年。1948年布莱希特返回民主德国，定居于东柏林，但加入了奥地利的国籍。布莱希特的二十卷全集在西德苏尔坎普出版社出版，而不是在民主德国出版的。

1933～1947年的流亡时期是布莱希特一生创作的高峰，他的代表作及其主要戏剧论著几乎都写成于这一时期，如《大胆妈妈和她的孩子们》(Mutter Courage und ihre Kinder, 1939)，《四川好人》(Der gute Mensch von Sezuan, 1930～1942)，《高加索灰阑记》(Der kaukasische Kreidekreis, 1944)，《第三帝国的恐惧与灾难》(Furcht und Elend des dritten Reiches, 1935～1938)和《伽利略传》(Leben des Galilei, 1938～1939第一稿)等等。1948年回国后，布莱希特主要经办柏林剧团，上演自己的剧本，用演出来实践自己的理论。自1948年后，布莱希特并没有写出重要的代表作。他的主要戏剧论著之一《戏剧小工具篇》(Kleines Organon für das Theater, 1948)虽成于1948年，但其中主要论点早已散见于1933～1947年间的对话、札记、书信、断片和文章之中。布莱希特虽只活了58岁，但所著甚丰，可以说给人类留下了宝贵的文化财富。

布莱希特的创作大体有四个方面，即戏剧、小说、诗歌和

戏剧理论方面的著述。

先介绍布莱希特的戏剧理论。布莱希特的理论具有世界影响，并且一直到今天还在起着影响。布莱希特的戏剧理论散见于他的谈话、书信、札记、单篇论文之中。他的重要戏剧理论文章为数很少，除他的《戏剧小工具篇》外，还有《娱乐剧还是教育剧？》、《论实验戏剧》等。

布莱希特的戏剧理论的基本出发点是：戏剧必须起教育作用，戏剧不应该只解释世界，表现世界的面目，更应起改造世界的作用。布莱希特指出了改造当今世界的必要性，更指出了其可能性。为此，布莱希特认为，戏剧必须使观众看戏或看完戏时产生“惊异”，即通过“司空见惯”的、“习以为常”的事物，让观众发现其中的不合理性，从而产生改变这“习以为常”和“司空见惯”的事物(即现存社会秩序)的意志和愿望。

可见，布莱希特十分强调作品的政治倾向性和教育性，但他并不因此而忽视作品的艺术性。布莱希特同样主张寓教育于娱乐。他说，过去一向认为艺术享受只能建立在感情共鸣的基础上，即作品应该以情动人来感染读者、观众，达到教育的目的，似乎只有打动观众的感情才给人以艺术享受。布莱希特反问说：“艺术享受……是否能建立在别的基础之上呢？”布莱希特说，当今戏剧应该用“渴望理解”来作为艺术享受的新的基础。他认为，引起观众积极的思考，“迫使观众作出判断”，“唤起观众的能动性”，使他产生“渴望理解”的欲望，这是科学时代的观众应具有的崭新的艺术享受。为此，新的戏剧必须改变观众在剧场里原有的态度。在观看旧的戏剧时，观众在剧场里是被动地感受，听凭剧情的支配和摆布，被剧作者从观众自己的世界“诱入到艺术的世界”。新的戏剧使观众“被带到现实的世界中去，并怀着清醒的理智”。总之，新的戏剧应“使观众成为观察者”(旁观者清)，“使感情变成认识”。这就必须调动观众在艺术鉴赏过程中的主观能动性，不是被动地感

动，而是主动地思索。布莱希特强调学习（受启发和受教育）与娱乐之间没有鸿沟。因为更高的艺术享受来源于“发人深思”“意犹未尽”的作品，这种作品使观众成为积极主动的思考者，而这思考的过程其实就是学习的过程，它同时又是欣赏的过程和娱乐的过程，这种艺术享受应该说更具有创造性，它比旧式戏剧单纯依靠“恐惧和怜悯”引起观众感情共鸣更具有哲学深度。布莱希特称，一般戏剧“通过摹仿引起观众恐惧和怜悯的剧情使观众的思想产生恐惧和怜悯而净化”，这是亚里士多德式戏剧，即使观众感情共鸣的戏剧。布莱希特反对这种传统的戏剧，而提出了他的“叙述剧”理论。亚氏戏剧是通过剧情在感情上感染观众达到净化的目的。为了在感情上感染观众，亚氏戏剧在结构上要有打动观众感情的剧情，环绕主人公的命运，围绕一个戏剧事件，把剧情按序幕——>展开剧情——>达到情节高潮——>情节下降——>结局的格式加以安排。即亚氏戏剧的情节必须富戏剧性，为此，布莱希特又称亚氏戏剧为戏剧性戏剧。亚氏戏剧在表演上要求演员体验并表达角色感情，从而用演员的感情去打动观众的感情，达到“净化”目的。布莱希特自称他提出的叙述剧理论为非亚理士多德式戏剧，这种非亚氏戏剧（叙述剧）在戏剧结构和戏剧表演上和亚氏戏剧都是不同的。非亚氏戏剧在戏剧结构上不主张以戏剧性为主，在表演上，非亚氏戏剧不主张纯粹的亚氏戏剧所要求的体验派表演技巧（即斯坦尼斯拉夫斯基表演方法）。总之，在戏剧上，布莱希特主张用叙述性代替戏剧性，在表演上，主张用感情的间离来代替感情的共鸣。可见，亚氏戏剧的特征是结构上的戏剧性，表演上依靠感情共鸣，非亚氏戏剧的特征是结构上的叙述性，表演上依靠感情间离。

亚氏戏剧和非亚氏戏剧都主张“寓教于乐”，但两者对“娱乐”和“教育”的理解却不相同。亚氏戏剧的“娱乐”指的是感情共鸣、被感动（而达到这一点是通过“恐惧与怜悯”），

它的"教育"(净化)充其量是使观众认识世界(包括认识自己)。非亚氏戏剧的"娱乐"(艺术享受)指的是剧本和演出给观众思考的乐趣(而达到这一点通过的是"间离效果"——陌生化效果),它的"教育"是指观众思考、判断后产生了要改造现存社会秩序的欲望。可见,两种不同的戏剧有两种不同的"寓教于乐"。实践证明:布莱希特的作品及其演出,在效果上是新颖的"寓教于乐",是不同时代的不同的"寓教于乐",是娱乐和教育在新的时代的新的统一。

布莱希特的理论形成于本世纪20年末,即他初步接受了马克思主义世界观之后。当代的帝国主义现实使他认识到依靠"感情"不能说明世界,更不能改造世界。当代现实使他认识到人民的觉醒和觉悟,促使人民参加到斗争行列中来也不能再靠"感情上的共鸣",而是要促使人民思考,成为自觉的无产阶级队伍中的成员。新的任务促使布莱希特对传统的文艺形式提出革新,这实际上体现了内容决定形式这一规律。

布莱希特把他的"非亚氏戏剧"(叙述体戏剧)和传统的亚氏戏剧(戏剧性戏剧)曾列表区别如下:

戏剧性形式	**叙述体形式**
舞台"化身为"事件	舞台叙述事件
舞台把观众卷入故事之中	舞台使观众成为观察者
消耗观众的能动性	唤起观众的能动性
使观众产生感情	迫使观众作出判断
使观众经历事件	使观众理解事件
把观众放到情节中去	把情节放在观众面前
用的是暗示手法	用的是说理手法
保持感情	使感情变成认识
人被当作是熟悉的对象	人是研究的对象
人是不变的	人是可变的并且正在变
表现人的本能	说明行为的动机

情节直线进行	情节按"不规则"曲线进行
情节自然稳步前进无跳跃	情节有跳跃性
表现世界的本来面目	表现世界将变成怎样

这一表格既区别了这两种类型戏剧在戏剧结构、表演手法上的不同，还指出了两者的不同效果。下面一段布莱希特的话更鲜明地指出了亚氏戏剧和非亚氏戏剧在效果上的不同："戏剧性戏剧的观众说道：……这是伟大的艺术，一切都那么自然而然。我跟台上哭着的人一起哭，我和台上笑着的人一起笑。""叙述体戏剧的观众说道：……这是伟大的艺术，这里没有任何东西是不言而喻、自然而然的。我对台上哭着的人笑，对台上笑着的人哭。"

这一对比引人深思。叙述体戏剧为了达到使观众积极思考的目的，首先要求剧本本身有高度的启发力量和哲理深度，并要求演员不只是以情动人地表演，而是努力表现和揭示人物行为的动机，主张用"间离效果"启发观众思考。"间离效果"是叙述体戏剧的理论核心。"间离效果"有两个内容，它既指表演技巧，又指编剧技巧。前者指演员与角色在感情上要保持间离。布莱希特要求演员表演时不是化身为角色，而是表现、解释角色。演员与角色在感情上保持距离，目的是让观众与角色保持间离，使观众不被角色的感情所驱使与支配。总之，间离的目的是让演员、观众都保持清醒的分析判断能力。布莱希特运用电影、幻灯、合唱队、歌手等各种形式使观众不产生舞台是真实生活的幻觉，即用"间离效果"推倒了斯坦尼斯拉夫斯基刻意虚构的所谓舞台"第四堵墙"。叙述体戏剧不采用围绕主人公命运的中心戏剧事件，不主张只以情动人，目的是使观众不为戏剧性和感情所迷醉。因此叙述体戏剧的剧本结构本身就起到了"间离效果"。但它还有更深一层的意思。用于编剧技巧时，这"间离"一字应译为"陌生化"，"间离效果"应译

为“陌生化效果”。布莱希特在《戏剧小工具篇》中说：“……戏剧必须使观众惊异，而这就要依靠对熟悉的东西加以陌生化的技巧。”这就是说，人们生活在社会里，许多东西经常碰到、看到和听到，比如在封建社会里地主收租、农民交租，在资本主义社会里资本家出钱雇佣工人……这些常见的东西就是布莱希特所说的“熟悉的东西”。正因为人们天天遇见这些“熟悉的东西”，于是便司空见惯了，正因为司空见惯了，也就觉得“自然而然”了，于是乎便“不言而喻”了。这样的结果就形成了社会上所有“熟悉的东西”(即既定的社会秩序)不会改变的印象。布莱希特对人的这种习惯惰性(对事物不加思考)提出：“对熟悉的东西加以陌生化”。这在编剧结构上就是选择常见的“熟悉的”事情当题材，然而却并不从常人习以为常的角度去观看它和认识它。这时，观众从新的角度出发就会产生“惊异”，发现原来在这司空见惯的事情里却有着不寻常的道理。所以“陌生化”的出发点实际上是基于人对既定事物不思考和麻痹的心理惰性的。人们长期在一定环境、一定制度下生活，一切会习以为常，“不言而喻”，一切对他成了“熟悉的东西”，这会造成人们“麻木不仁”，对一切不加思索的后果，所以把这熟悉的东西在舞台上加以表现时，必须使观众感到“陌生”，从而使观众产生“惊异”，使观众受到启发、猛省，引起思考。可见，“陌生化”的结果是：观众认为这“司空见惯”的东西要加以改变。布莱希特说：“陌生化就是强调事件的历史性，就是说事件和个人表现是历史的、暂时的……结果是观众看见舞台上的人不再被表现为不能改变的、不能施加影响的……”他又说：“陌生化仅只要除去‘熟悉的东西’，以表达事件的社会可影响性。今天，正是这种‘熟悉的东西’在保护着可加影响的社会现实不受干预。”可见，布莱希特对这种“熟悉的东西”是多么痛恨！因为正是它们使人麻木，使人忍受，使人对应该革除的东西习以为常，使人不加思考！这就是他提出

陌生化的根据和原因。

叙述体戏剧虽主张以叙述性为主，但它并不排斥戏剧性，并不把戏剧性和叙述性完全加以对立，布莱希特的不少剧本中有许多场面极富于戏剧性。布莱希特只是反对用戏剧性迷醉观众，以致使观众沉入戏剧性而忘记了思索舞台上发生这一切的原因。同样，布莱希特也并不主张演员表演可以不要感情、不要体验角色，他只是反对用感情吞没观众的理智，让观众受感情所支配。这正是他的戏剧理论的辩证法：既反对在结构上以戏剧性为唯一手段，但并不否认戏剧性，既反对在表演上以感情共鸣为演员的唯一目标，但并不排斥有感情的表演。到了50年代，布莱希特认为用"叙述体戏剧"这一术语已不能概括他的戏剧理论的核心。因为"叙述体"这个字只说明了他的戏剧理论和创作的一个方面，即戏剧结构上的叙述性。为此，50年代之后，布莱希特把他的戏剧理论和创作用"辩证剧"加以概括，而不再用"叙述体戏剧"。"辩证剧"这一术语既指他的作品的内容，也指他的作品的形式。布莱希特的剧本内容是辩证的，就是说，他的作品中的人和事都被表现为可改变的、可转化的、变化中的、发展中的、对立统一的，而不是恒久如此和"不言而喻"的。他的剧本的形式也同样是辩证的，就是说，他的作品的结构不以戏剧性为主要追求目标，但仍旧要求戏剧性，他的作品要求表演时感情的间离，但并不否定表演时感情的体验。

布莱希特的戏剧创作道路并不曲折，他从本世纪20年初开始写作剧本，晚年主要领导柏林剧团。布莱希特开始创作正是表现主义在德国盛行之时。布莱希特的头两个剧本《巴尔》(Baal，1918)和《黑夜鼓声》在内容上其实是反表现主义的，因为表现主义喜欢塑造一个理想的"新人"，相信"人之初，性本善"，而布莱希特的这两个剧本指出，在这样一个恶的社会中，善的人无法诞生、无所谓"人之初，性本善"，这是因为

人的善与恶是后天的，是社会和环境决定的。《巴尔》的创作动机是反对后来成为法西斯作家的约斯特的剧本《孤独者》（Der Einsame, 1917）。《孤独者》写19世纪德国剧作家格拉伯生平中的一些故事，想说明人的行为并无理性根据，宣扬了直觉和神秘主义。《巴尔》则想说明：人都有生物本能，有享受欲，喜尘世欢乐，因此，人的行为都有“根据”。不过，作者把巴尔写成一个放荡自私并受本能支配的兽性的人，他否定了一切道德，诱引朋友的未婚妻，又迫使她自杀等等，这一切他都无所顾忌，并且心安理得。《黑夜鼓声》写1919年在柏林，一个战士从前线归来，发觉未婚妻已与奸商同居。这个战士发觉妻子不贞后便参加了革命。后来未婚妻要与他重修旧好，这个士兵于是又脱离革命，与未婚妻结合。他的信条是：“自己的利益最重要”。这个士兵发觉这一信条是大家所信奉的，因此他何必例外，不过，布莱希特描写这个士兵的自私本质已不是从生物本能而是从社会属性出发了。

20年代中期，布莱希特开始接触马克思主义，同时，他的“叙述体戏剧”理论的基本原则亦已形成。《兵就是兵》(Mann ist Mann, 1926)便是第一部“叙述剧”。这部11场剧本的副标题是《1925年包装工人加利·盖耶在基尔科阿兵营中的变化》(Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre1925)。盖耶的特点是不会说“不”字，对一切都顺从、不反抗、无异议。有一天他去买鱼，无意中遇到了几名英国殖民军，这几名英国兵因为抢劫和他们的机枪手失散，他们怕上司吹紧急集合令，于是求盖耶冒充机枪手，这样，这个不会说“不”字的工人便成了一名机枪手。盖耶本是个文静善良的人，可是因为不会说“不”，最后在剧本结束时，他变成一个杀人不眨眼的凶手(士兵)，成了忠实的战争工具。他占领山上的堡垒，七千人竟因此丧命！

剧本虽探讨人的本质和道德问题，已不是从抽象的“人性”

出发了。这个剧本至少提出了两点：（1）在阶级社会中，没有什么抽象品质，不会说“不”字的顺从品质可能成为极危险的“品质”，会使人成为杀人凶手的工具；（2）剧本指出，在资本主义社会中，人已失去了个性，“兵就是兵”，都异化成了机器。布莱希特在20年代已经深刻地预见到了德国人的盲从，不会说“不”将会带来灾难性的后果。这个剧本对喜欢“听话”的下级的人是一个警告！它对劳动者也是一个警告：你要学会辨别，不要对一切顺从，你要学会思考，不要对一切盲从！

布莱希特1928年写成的《三角钱歌剧》(Die Dreigroschen-oper)为他奠定了世界声誉。这部作品尽管获得极大的成功，但当时不少观众并不懂得这部描写妓女、小偷、乞丐、强盗的剧本所包含的辛辣的讽刺内容。剧本的剧情根据的是二百年前英国约翰·盖依的《叫化子歌剧》。《三角钱歌剧》运用了许多夹叙夹唱，为实践他的叙述剧理论迈出了一大步。

这部剧本并未标明故事发生的时间，但是却指明情节发生在伦敦。剧中的尖刀麦基是伦敦著名的街头强盗头，可他同时是一名商人。乞丐头皮丘姆在伦敦开设了秘密的“乞丐之友”公司，控制了全伦敦的行乞者。凡要行乞者，必须先到皮丘姆处报名，皮丘姆便把乞丐用残肢断臂化装起来，以引起人们同情，但乞得的钱，一大部分都要归他。皮丘姆是十足的地头蛇，在他的控制下，连“同情心”、“贫困”都成了商品和发财手段。麦基爱上了乞丐头的女儿波莉，在他们的结婚典礼上，麦基的好友——伦敦警察总监布朗也来祝贺，原来强盗头和警察头子本是一家人！乞丐头和强盗头本来就有利害冲突，加上乞丐头不愿女儿出嫁，于是就去官府告发强盗头。麦基嫖妓成性，在一定的时间总是在一定的妓院，因此麦基被捕，脱逃后又被捕，最后被判绞刑。正在这关键时刻，王室的骑马使者布朗抵达，宣读“圣旨”，因女王加冕，立即释放麦基，还授予麦基世袭贵族称号和一万镑终身年金！

这部剧本的讽刺性十分深刻，它指出在剥削社会里，官府和盗匪表面上不同，本质上却一样，都同样劫掠人民！他们两者表面上是猫鼠，实际上是朋友。剥削社会的国家机关十分腐败，法律其实在保护犯罪，保护不公平。剧中有一段麦基被追踪后的台词说："……我要整个儿转到银行工作上去，搞银行业务既安全又有利。至多两个星期，我就要把钱从这桩买卖里抽出来，然后你到布朗那里，向警察局交出名单。至多四个星期，这批人类渣滓就要被送进中央监狱。"

我们在这个剧中几乎看不到一个正面人物，看不到一个表现主义努力塑造的"新人"。布莱希特深刻地看到贫困与道德之间的纠葛、人间为了物质利益造成的世态炎凉和毫无人情等普遍的社会现象。作者的目的在于说明：罪恶的世界把人变成没有人性的人、罪恶的人，因此要靠"新人"从道德角度来改造这罪恶的世界不过是空中楼阁式的幻想！歌德在《浮士德》中让魔鬼梅菲斯特说出不少哲理，布莱希特在这部剧本中也让强盗麦基等说出了现实世界的真相，麦基说："先要吃饱，才有道德！"像《巴尔》和《黑夜鼓声》一样，在《三角钱歌剧》中，作者对人类道德的看法多少带有悲观主义色彩。

1933～1945年是德国历史上的黑暗时期，同时也是布莱希特创作的丰收时期。自20年代后半期布氏开始接触马克思主义后，布莱希特曾努力使他的戏剧为宣传教育群众服务。为此，他于20年代末及30年代初创立所谓"教育剧"。顾名思义，这种"教育剧"就是要像教科书一样来教育、启发、开导观众。布莱希特主要的"教育剧"有《遵命者和违命者》(Der Jasager und der Neinsager, 1929～1930)，《例外与常规》(Die Ausnahme und die Regel, 1930)，《措施》(Die Maβnahme, 1930)等。布莱希特的"教育剧"不是成功之作，它企图通过一出戏的演出达到立竿见影的效果，因此对白往往是"思想交锋"。枯燥的说理、戏剧结构的公式化和人物和概念化等成了"教育剧"

的致命缺点。

1936年西班牙发生内战后，布莱希特写了独幕剧《卡拉尔大娘的枪》(Die Gewehre der Frau Carrar, 1937)。卡拉尔大娘企图不问政治，只求家庭太平，所以不准她的儿子参加反佛朗哥的斗争，也不愿把她的枪拿出来支持革命。可是在严酷的斗争中，每个人无法保持“中立”，卡拉尔大娘但求家庭平安幸福的美梦终于成了泡影，儿子被佛郎哥的士兵打死，卡拉尔最后的觉醒教育了不觉醒的观众。作品情节单一，结构与表演方法都沿用了传统的亚里士多德式戏剧的原则。

1935年到1938年，布莱希特创作了《第三帝国的恐惧与灾难》。它用尖锐的讽刺揭露希特勒的法西斯统治。和《卡拉尔大娘的枪》一样，这个剧本也是直接配合当时的政治斗争的。作者在“后记”中说，这个剧本中具有独立性的24场戏，“是根据目击者的报告和报纸的报导写成的。布莱希特实际上用24个短剧从各个侧面描写了希特勒统治时期的社会面貌及各阶层人民的心理状态，在法西斯专政的恐怖气氛中，人与人都相互提防，就是在最亲密的人之间也没有信任可言，被法西斯细菌感染的儿童甚至会向当局告发自己的父母亲。恐怖与虚伪、假惺惺与言不由衷渗透到了社会的每一个角落。作者了不起的地方是，他用当时在法西斯德国司空见惯的事实描绘出法西斯统治的本质和各种表现形式，人们发现，古往今来的任何法西斯统治，不仅本质相同，连形式也没有什么两样！

这个戏就整个剧本而言具有叙述剧的特点，一场叙述一件事，场与场也有相对的独立性，但每个短剧本身却又十分“现实主义”，情节也有戏剧性，表演上也可以用传统的方法而并不要求“间离效果”。

1939年，布莱希特创作了他的代表作之一《大胆妈妈和她的孩子们》，此后，他的戏剧不再取材于当时的直接现实。这些晚年的成熟作品，在内容上有更深的意境，不是就事论事，因

此使人看完戏后能产生更多的联想与思考。

《大胆妈妈和她的孩子们》取材于17世纪小说家格里美豪森的小说《女骗子和女流氓枯拉希》，剧情叙述的是一个诨名“大胆妈妈”的女商贩带着两个儿子和一个哑巴女儿，企图在17世纪的“三十年战争”中利用物资匮乏经商发财，最后却落得个人财两空的故事。最后虽然儿子和女儿都在战争中死亡，战争给大胆妈妈带来的只是灾难，可是她至死不悟，在剧本结尾时，观众依然看见她拉着大篷车，但已经孤单一人，疲惫不堪，可是她仍然怀着要在战争中发财的梦想。观众会把这一结尾和剧本的开场作对比，那时大胆妈妈带着两个儿子和一个女儿，情绪饱满地拉着大篷车随军做买卖。开场与终场的对比告诉观众：小人物想靠战争发财是不会成功的，战争只会给小人物带来灾难而不是财富！

一般的剧作家往往是通过剧中人物由恶从善的变化使剧本达到教育效果。布莱希特的大师手笔正在于：剧中人最终并没有在现实的教育下觉醒，而观众却因此更加觉醒，受到教育。如果一定要用剧中人的最终觉醒、变化来使观众觉醒变化，则大胆妈妈必须在剧终时领悟到战争的可恶，从而感慨陈词诅咒战争。如果布莱希特这样写，不仅在美学上流于俗套，观众对于这种“现身说法”的“教育性”也会反感，因为观众并不喜欢剧作家们把他们当作“傻瓜”或“被教育者”！布莱希特戏剧理论和创作的根本特点是：让观众在剧本的诱导下自己思考和判断。这是因为只有经过积极思考后得出的判断和结论才是最为确信的。布莱希特要求导演让演员最大限度地发挥其主观能动作用。同样，布莱希特也给观众在思考上及美学欣赏上以最大限度的主观能动性，并通过观众的主观能动性使作品达到更高的美感教育作用。布莱希特在与沃尔夫辩论这部剧本的结尾时说，对剧作家来说，重要的是要让观众看清楚一切，重要的并不是“大胆妈妈”是否觉悟。这一见解体现出布莱希特美

学思想的独创性。

布莱希特1939年写这个剧本是极合时宜的，它实际上号召德国人民觉醒，不要受希特勒的欺骗：战争只会给自己和德国带来灾难！“大胆妈妈”是一个具有双重性格的形象，她既是个有爱子之心的母亲，又是个不顾一切但求图利的商贩。剧本表现了这“两个灵魂”的冲突。大胆妈妈的三个孩子都是在大胆妈妈专心于商贩事业之时失去的。三个孩子一个个死去时，大胆妈妈无不表现出真正的母亲的悲痛。作者借此说明：人间的爱（比如母爱）在大胆妈妈身上既存在又消失着，后者表现在大胆妈妈并没有通过第一个孩子的死而中止从人间的恨（比如战争）中发财图利的打算。大胆妈妈的三个孩子都不乏正直的品质，大儿子死于“勇敢”，二儿子死于“忠于职守”和“诚实”，但他们的死却是不值得的。作者借此说明：好的品质并不会创造好的业绩，行为和行动的错误使好的品质带来坏的后果，作者由此强调了行为的目的性，启发了观众的思考。全剧最可爱的正面形象是大胆妈妈的哑女。她只希望实现人间最起码的幸福：有一个安宁的家，有自己的子女。可是这最普通的人间幸福她并没有得到。为了拯救全城信新教的儿童免遭信旧教的国王的部队袭击，她在屋顶上击鼓告警，最后牺牲了性命。哑女的形象显示了布莱希特的大师手笔：哑女在全剧虽然没有一句台词，作者却表现了这个人物极为单纯美丽的内心世界。

《大胆妈妈和她的孩子们》是布莱希特的代表作之一，也是体现布氏戏剧理论的重要创作实践。

《四川好人》是一部寓意剧，它用幻想、虚构的情节提出这样一个问题：在私有制社会里有没有好人？好人在这样的制度下能否生存？作者在剧本的结尾并没有回答这个问题，而是留待观众继续思考。它的剧情是这样的：

三个神仙听说两千年来地球上无人感到好过，人人自私，个个为已，于是决心下凡，要在地上寻找好人，这好人不仅做

好事，还为自己做了好事而感到幸福。到了人间后，神仙们没有遇到好人，到处碰壁，无人同意他们留宿。最后，他们在四川的某个小城遇到了姓王的卖水人，由王介绍到了妓女沈黛那儿，好心的沈黛给了他们住的地方。次日，三个神仙认为已找到了好人，为了感谢沈黛，给了她一大笔钱。凭这笔钱沈黛可以开一爿小烟店而不必再去卖身。烟店开张后，却有大批乞丐和所谓的亲戚向好心的沈黛借债，并在她那里吃喝。不久，她的烟店几乎倒闭。与此同时，沈黛在公园里救了一个叫宋的失业飞行员，并且爱上了他。为了让宋求得职业，她又给了宋一大笔钱，以便用这钱去贿赂官方，谋求新职，宋也乘机对沈黛又骗又诈。沈黛为了从财政困境中挽救自己，化装成了一个男人，自称是沈黛的表兄瑞达，来整顿烟店。“瑞达”与沈黛完全不同，“他”冷酷无情，残酷剥削，“他”用简陋的工棚办起了烟厂，强迫大家(包括宋)在“他”的厂里劳动，只付给他们很少的工资，“瑞达”的毫无同情心的残醒剥削终于使烟店复兴。在“瑞达”的剥削下，大家想念对他们十分慈善的沈黛。可是沈黛为了化装成“瑞达”而不得不消失。长久的消失使人产生了怀疑：沈黛是不是被“瑞达”谋害了？“瑞达”终于被捕受审，三个神仙施计得到了法官的席位。“瑞达”认出了法官原是她留宿过的人，于是脱去“瑞达”的面具，现出了沈黛的原形，并且大声对他们说道：“这就是我，我是沈黛，又是瑞达。你们曾经劝导过我：既要做好人，又要活下去。你们的劝导像闪电一样把我撕成了两半……你们的世界准有什么不对头的地方。为什么给恶行以奖赏！为什么等待着好人的是这么无情的惩罚？”可是三位神仙对她的问题无以奉告：“难道要我们承认，我们的要求根本不现实？……决不！难道世界应该加以改变？谁来改变？怎么改变？不，这世界一切正常。”说完三位神仙在云端消失了，让寻求解答和帮助的沈黛独自去寻思。布莱希特也把这个问题留给观众思考，让观众带着问题走出剧

场：怎样才能创造一个好社会，在这个社会里人们既能行善做好事，又不会使自身的存在受到危害，在这个社会里既不需要欺骗，也不需要掠夺。这思考本身说明：现在的世界需要改变！而“改变世界”——这正是布莱希特全部作品的目的。

《潘蒂拉和他的男仆马狄》(Herr Puntila und sein Knecht Matti, 1940)同样描写了双重人格，剧情本身也同样带有寓意性质和象征色彩。芬兰地主潘蒂拉在清醒状态时是一个没有人性、唯利是图的剥削者，他要在雇农身上榨取他们的血汗，对付他们像牲口一样……可是潘蒂拉嗜酒如命，一旦酒醉时他又与清醒状态的潘蒂拉判若两人：充满同情心，“有一股子热心肠”，“差不多是一个共产党员”……一等他恢复到清醒状态，他又否定他酒醉时许诺的一切，决心“毁掉所有的酒精”，因为这酒精“就是一切坏事的根源”。尽管潘蒂拉如此下戒酒的狠心，可是他对酒还是要情不自禁地尝尝。觉醒了的男仆、他的司机马狄最后不受潘蒂拉的愚弄，离开了他，并号召男仆们都离开他，掌握自己的命运，另找好主人，这是因为“水和油毕竟不能相混”。

酒醉状态的潘蒂拉是恢复了人的本性的人，清醒状态的潘蒂拉则是显示了阶级本性的人。在私有制度下，人的本性异化了，就像他自我解剖时所说的那样：“我在这种完全没有意志的突然清醒中，简直堕落到禽兽的地步。”阶级的属性使他的人性异化为兽性。通过清醒的潘蒂拉和酒醉的潘蒂拉的对比，观众无疑会确认，清醒状态的潘蒂拉应该回复到酒醉状态，因为前者是不合乎自然的，怎样使潘蒂拉回复人性呢？自然不是靠喝酒，而是号召男仆们都离开潘蒂拉。布莱希特用两个潘蒂拉的形象写出了人的异化和双重性，同时又用这两个形象制造了间离效果，启发了观众的思考：剥削阶级的阶级性违背了人的本性，因此是不合乎自然的，是应该改变的。

布莱希特最主要的剧本《伽利略传》有三个本子，第一个本

子写于1938～1939年流亡丹麦时，第二个改编本写于1945～1947年第二次世界大战结束后，当时作者还在美国，所以这个改编本又叫“美国本”，最后的改编本完成于布莱希特已返回德国定居柏林的年代(1954～1956)。这三个不同的本子都与所处的不同时代与现实对作者的思想影响密不可分，它们的不同主要在于第14场，即伽利略在宗教裁判所的压力和死亡威胁下，收回自己的学说后的自我分析上。在第一个本子中，作者把伽利略收回“日心说”的行为写成是伽利略的计谋：留得性命，以便有可能继续献身科学，在狱中写他的有关日心说的对话录，日后再把它公诸于世。布莱希特写这个本子时看到报上登载了有关铀原子的裂变，由此想到科学开创了一个新时代。在美国本和柏林本中，布莱希特改编了第14场伽利略收回日心说后的态度。原子弹在广岛的爆炸使布莱希特严肃地考虑了科学家的社会责任和科学研究的目的；布莱希特也考虑了人们对剧中伽利略这位“反面英雄”向教会投降后为自己辩护的指责。在改编本中，作者改写了这段自我解释。伽利略说道：“我作为科学家本有着与众不同的可能性。在我生活的时代天文学已经成了街谈巷议的题目。在这种特殊情况下，一个大丈夫的坚毅性格本能引起巨大的震动。我是应该加以反抗的，自然科学家们原可以……立誓把他们的知识只应用于促进人类的幸福。”

《伽利略传》并不是真正意义的传记，作者仅从伽利略的一生撷取了几个片断。剧本的时间跨度从第一场的1609年到第十五场的1637年总共为28年，但作者并未像编年史那样写得巨细无遗，而只是写了最能反映伽利略性格与他的时代的一些典型事件。

剧中的伽利略用荷兰人发明的望远镜发现了许多天文现象，他的发现证实了哥白尼日心说的正确，证明地球根本不是宇宙的中心。这一发现客观上否定了上帝的存在。伽利略坚信

人类的理智，坚信日心说必将得到人们的承认。伽利略在威尼斯共和国的帕多瓦虽没有受到教会的压迫，但是他收入微薄，不得不通过私人授课增加收入。为了科学研究的时间和较高的收入，他把家搬到了佛罗伦萨，当了大公爵的宫廷数学家。可是在佛罗伦萨人们根本不信他的发现，有权势和有学问的人根本不屑看他的望远镜，他们都迷信亚理士多德，坚持地心说。伽利略只得带了他的科学发现从佛罗伦萨来到罗马大学堂。幸运的是大学堂的首席天文学家也证实了伽利略的发现。但教会是不会放过伽利略的。在一次假面舞会上，大主教揭下了假面具，凶相毕露地向他宣告：教会否定了哥白尼的学说，并且不准伽利略继续研究。伽利略被迫沉默了8年。终于，一位新教皇登基了，新教皇也是一位科学家，这促使伽利略鼓起了新的勇气，重新进行他在“禁区”的研究。10年之后，他的学说已在老百姓中广为流传。宗教裁判所害怕伽利略的学说会动摇教会的统治，决定在罗马审讯伽利略。经过三周多的宗教审判，1633年6月22日，教会终于宣称：这一天下午5点，伽利略将公开宣布收回他的学说。伽利略的学生们坚信自己的老师会坚持真理而不屈。教堂大钟已敲5点，伽利略的学生们欢腾雀跃。可是就在这时，教堂钟鼓齐鸣，伽利略公开宣布收回他的学说了。他的学生沉痛地说：“不幸啊，这个国家，它没有英雄！”伽利略回答说：“不。不幸啊，这个国家，它需要英雄！”

伽利略虽收回了他的学说，仍被宗教裁判所判处终身监禁。从1633年一直到死，他始终被软禁在佛罗伦萨附近的一座农舍里，只有他的女儿陪伴着他。一天，伽利略的一个学生来看他。这时，他的学生才明白：伽利略并没有放弃他的学说，他避开了教会的监视，偷偷地写下了不朽的科学名著《对话录》，它终于由学生偷携出意大利国境，传播到了全世界。

《伽利略传》在结构上是典型的叙述体戏剧，它的每一场都反映伽利略性格的一个侧面，因此，剧中伽利略的形象是立体

的，而不是平面的。剧本又通过主人公的多侧面形象，从各个不同的角度反映了当时意大利社会的各种矛盾，使人物形象塑造与反映社会矛盾得到了有机的结合。剧中的伽利略不是一个完人，而是一个有血有肉的人，他有伟大的一面，又有软弱的一面，他也有普通人的欲念(如爱吃美食)，他甚至欺骗他人，把荷兰人的发明伪称是自己的(指望远镜)……总之，一个伟大的人所做的一切并不都伟大。但伽利略的缺点和软弱并没有掩盖住他的优点和伟大。作品还指出，伽利略的伟大和优点、软弱和缺点都是环境和时代所决定的。作者从各个方面写一个人物，不仅使人物形象立体化，还使人物更具有可信性。

剧本涉及的思想十分广泛：(1) 科学研究有没有所谓“禁区”？剧本回答说：设立“禁区”往往是为了制造愚昧、迷信和盲从，使老百姓无权面对科学，无法对事物问一个为什么。(2) 人们应怎样面对权威？剧本回答说：不要盲从，要用实践来检验权威说的是不是正确。伽利略说：“真理是时代的儿子，不是权威的儿子！”(3) 科学发展有无“顶峰”？剧本回答说：科学不存在着什么“顶峰”，因为任何科学都是在不断发展中。伽利略通过实践检验权威学说的科学态度表达了作者的“科学面前人人平等”的思想。作者还通过伽利略向教会投降提出了如何正确评价有错误的历史伟人的问题。总之，剧本启发人们去联想许多问题，如思想解放、权威崇拜、个人迷信、科学与愚昧、实践与真理、科学与自由……

《高加索灰阑记》是布莱希特流亡时期的最后一个作品。这个剧本中两人争子的情节取材于我国元代李行道的杂剧《包待制智勘灰阑记》。

全剧的结构是一出“戏中戏”。“楔子”叙述第二次世界大战后苏联的两个集体农庄为一块山谷的归属问题发生争执，最后山谷由原属的农庄自愿给了现在正合理使用它的农庄。这个农庄为了欢迎山谷原属农庄代表的来访，演了一出叫做“灰

阑记”的戏，这出戏说的就是人们该怎样对待财产的归属。这个“戏中戏”讲的是：

古代格鲁吉亚某总督因贵族叛乱而被推翻，总督和总督夫人带着财物逃命，却丢下了幼小的亲生儿子。女仆格鲁雪带着这个幼子到处逃避追兵。为了救护这个孩子，格鲁雪作出了种种个人牺牲，为了在山间哥哥处栖身，她把孩子说成是自己所生。她甚至和一个为了逃避兵役而装重病的农民结婚……总之，格鲁雪为孩子所作的牺牲越多，她对孩子的爱也就越深。全戏上半部的情节可归结为两个字：逃和追。格鲁雪在患难中产生了对孩子的爱，她为此而忍受了种种肉体与精神的磨难。也正是在她对婴儿不断的自我牺牲与“给予”中巩固了她对婴儿的爱，剧情以此说明：真正的爱便是对别人的给予，便是不断的自我献身。全剧的下半部讲的是法官的判决。贵族叛乱平定了，总督已死于战乱之中，留下了大量财产。总督夫人为了这笔遗产，必须寻到财产的直接继承人。最后，总督夫人发现格鲁雪养的孩子正是她的，双方争执不下，于是上诉到了法官那里。村文书阿兹达克因为在战乱中让格鲁吉亚的大公在他家避难，因此在战乱平息后，大公为感谢阿兹达克的救命之恩，让他做了法官。聪明的阿兹达克用灰阑断子，把孩子判给了真正爱孩子的格鲁雪。

法官的断案使两个集体农庄之间的山谷归属之争迎刃而解。社会主义社会的内部冲突和矛盾在这样的思想基础上得到了圆满的解决。这自然是作者的理想主义。在社会主义社会或私有制社会里，共产主义理想归根结底只是在意识上对私有观念和私有制度进行了挑战，而在实践上是无法成为现实的。《高加索灰阑记》企图用一个故事作比喻进行用共产主义思想对待财产的说理，这便注定了作品后半部的失败。从剧本的本质来分析，并不是要解释这孩子应该属于谁，而是孩子应该有一个真正爱他的母亲。这样，法官的判决便使观众感到是合乎情理

的，阿兹达克的高尚的"道德法庭"应该而且必须战胜浅薄平庸的律师。

《灰阑记》在艺术上最能体现出布莱希特的间离效果：歌手的叙述与评论，他在舞台上对人物内心活动的分析，戴上假面具的演出及整个作品的"戏中戏"结构，都使观众保持着与剧中人物的间离　作者用这些手法丰富了舞台的表现能力，并用这一切手段证明叙述体戏剧不仅不是枯燥的，而且是引人入胜别具一格的。

布莱希特一生除戏剧理论上的建树和创作了众多的剧本外，还写了一些小说，其中主要的有（1）《日历故事》（Kalendergeschichten，1949），这是作者30和40年代所写短篇小说的汇编集。（2）《主人尤利乌斯·凯撒的业绩》（Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar，1938—1939），这部长篇小说是未竟之作。（3）《三角钱小说》（Dreigroschenroman，1934），这部长篇小说的情节基本上建立在《三角钱歌剧》的基础上，作者只是用小说的形式更深刻地挖掘人与人之间关系的本质。

小说的情节发生在1902年的伦敦。作者要说明的是皮切姆（乞丐头）和刀子麦基（强盗头）跟当局在本质上是一样的，他们的不同只是在榨取老百姓方面各人的方式不同。作者最后让麦基做了银行家，更是寓意鲜明：银行家与强盗头又有什么两样！做生意和犯罪只是方法不一样而已。正像小说中所写的："扒窃用的万能钥匙与股票有何不同？抢银行和开银行又有什么区别？"

《主人尤利乌斯·凯撒的业绩》虽取材凯撒的时代，但却并非严格意义的历史小说。布莱希特此书写于流亡时代，他只是想借古喻今，用凯撒影射希特勒，因为凯撒是"一切专制独裁者的不可企及的典范"。小说说的是凯撒死后20年，一个罗马作家企图为这位独裁者写传，为此这位作家找到了银行家斯比策尔，因为这位银行家不但与凯撒十分熟悉，他还保存着当年

凯撒的秘书拉路斯的日记，这位作家要用这本日记里的内容作为他的《凯撒传》的原始资料。这本日记记的是：从仆役的目光看他的主人的言行，分析专政和帝国是如何建立起来的。作者虽写了凯撒时代的历史，但他的用意在于阐明这样一个事实，凯撒从政的目的不过是把政治当成做买卖，凯撒把自己也像商品一样出售给答应他更多利益的新主人。布莱希特用这部小说揭穿法西斯专制政权制造的“元首”神话。

布莱希特虽然主要献身戏剧，但诗歌在他一生创作中也占有一定的地位，而且他的不少剧本也都有诗歌夹在其中。布莱希特诗歌的主要特点是：不描写风景，不一般地抒情，而是用极简朴的词汇（从来没有华丽的词藻或雕琢的用词）客观地叙述事物，以引起读者的思考。他的诗歌也可以说用了“间离效果”和“陌生化效果”。前者指的是他的诗歌从不采用以感情打动读者来引起共鸣的手法，所以他的诗歌并无外在的热情与激情，尽管在这冰冷的外表下蕴藏着作者炽热的感情；后者指的是作者常把司空见惯的事物写进他的诗里，以引起读者的“惊异”，从司空见惯的事物中发掘问题，得出新认识。布莱希特诗歌的总特色是用叙述性来替代抒情性，在效果上是以启迪思考去替代通常的感染和共鸣，所以他的诗歌在整体上具有丰富的“潜台词”，要求读者去积极开掘。请读他的短诗《将军，你的坦克是一辆坚固的车》：

General, dein Tank ist ein starker Wagen.	将军，你的坦克是一辆坚固的车。
Er bricht einen Wald nieder und zermalmt hundert Menschen.	它能摧毁一座森林，碾死许多人。
Aber er hat einen Fehler,	不过它有一个缺点：
Er braucht einen Fahrer	它需要一个驾驶的人。

General, dein Bombenflugzeug ist stark.	将军，你的轰炸机真是无坚不摧。
Es fliegt schneller als ein Sturm und trägt mehr als ein Elefant.	它比暴风雨飞得还快，比大象载得还多。
Aber es hat einen Fehler,	不过它有一个缺点，
Es braucht einen Monteur.	它需要一个装配的人。
General, der Mensch ist sehr brauchbar	将军，人的用处很大。
Er kann fliegen, und er kann töten	他会飞，他会杀人。
Aber er hat einen Fehrer,	不过他有一个缺点，
Er kann denken.	他会思想。

请再读他的《共产主义颂》(Lob des Kommunismus)：

Er ist vernünftig, jeder versteht ihn. Er ist leicht.	它是合理的，人人都懂。它并不难。
Du bist doch kein Ausbeuter, du kannst ihn begreifen.	你并不是剥削者，你能够理解它。
Er ist gut für dich, erkundige dich nach ihm.	它对你有用，去研究它吧。
Die Dummköpfe nennen ihn dumm, und die Schmutzigen nennen ihn schmutzig.	蠢人说它愚蠢，脏人说它肮脏。
Er ist gegen den Schmutz und gegen die Dummheit.	可它反对肮脏，也反对愚蠢。
Die Ausbeuter nenoen ihn ein Verbrechen.	剥削者称它为罪行。
Aber wir wissen,	可我们知道，
Er ist das Ende der Verbrechen.	它是罪行的结束。

Er ist keine Tollheit, sondern	它不是疯狂，而是
Das Ende der Tollheit.	混乱的结束。
Er ist nicht das Chaos	它不是混乱，
Sondern die Ordnung.	而是秩序。
Er ist das Einfache	它是简单的，
Das schwer zu machen ist.	又是难做的。

可见他的诗把讽刺和诱导思考结合在一起，如第一首里既包含着对法西斯分子的讥讽，又包含着对受骗者的期待，促使他们觉醒。他的名诗《一个工人读书时的疑问》、《士兵的老婆得到了什么》等也都有这样的特色。

1948年布莱希特定居于东柏林后，主要和他的妻子一起领导柏林剧团(1949年建立)，通过演出实践在舞台上体现他的戏剧理论。1948年后他在创作上虽有收获，如《公社的日子》(Die Tage der Kommune)，但没有达到流亡时期所达到的成就。

路德维希·雷恩(Ludwig Renn，1889～1979)原名阿诺尔德·弗里德里希·菲特·封·戈尔塞瑙(Arnold Friedrich Vieth von Golssenau)，出身于贵族世家，中学毕业后入伍当兵，不久就做了军官，第一次世界大战时升为营长。大战结束后，在魏玛共和国时期，他曾在警察局里工作过。后来雷恩离开了警察局，开始了他的学习生涯，先后在格丁根、慕尼黑、维也纳等大学城学习，又漫游了北非和南欧的一些国家。1926年雷恩接触到无产阶级文学，1928年雷恩改变了自己过去的军官和贵族观念，参加了德国共产党，同年他成了新建的德国无产阶级革命作家联盟的书记。自此之后，他把自己的一生和无产阶级革命事业紧密联系了起来。1936年雷恩流亡到瑞士，同年西班牙内战时，他作为志愿兵参加了国际纵队，和西班牙共和军一起反对佛朗哥的法西斯部队。1937年在西班牙的马德里举行了国际作家保卫文化大会，雷恩在会上作了动人的演说。西班牙共和国失败后，他一度避走巴黎，1939年至1947年一直住

在墨西哥。

雷恩1928年发表的近乎报道的小说——处女作《战争》(Krieg)使他一举成名，当时雷恩已经40岁。就这部小说的内容来说，它还不能列入无产阶级文学的范畴。小说以极其冷静客观的报导形式，用第一人称叙述一个名叫路德维希·雷恩的上等兵从1914年到1918年在前线的经历。小说一开头描写了德军最初的胜利——进军比利时和法国。雷恩因作战勇敢，还得了铁十字奖章，后来受了重伤，进了陆军医院，复元后当上了军士。不久，部队给养越来越差，前方与后方的磨擦和矛盾增加，德军已经不是进军，而是后退到德国边境了。最后他们终于得悉德国爆发了革命，德国在战争中失败，雷恩随着部队回到亚琛。

小说用镶拼手法，把雷恩在前线的生活和战争经历镶拼成一幅地狱一般的战争图象。作者只写一个普通而盲从的德军士兵在前线经历和看到的一切，并不像阿诺尔德·茨威格在1927年发表的《格里沙中士案件》那样，着意写一部战争史诗——第一次世界大战的百科全书。《战争》和1920年容格尔发表的《在枪林弹雨中》针锋相对，因为后者把战场写成神圣的能诞生新的人类的“八卦炉”，容格尔竭力在他的书中歌颂战争的伟大；而雷恩在他的《战争》中，用普通士兵的地狱般的经历如实地反映了战争的残酷。作者把小说题名为《战争》，目的就是要通过一个普通士兵的前线生活让读者如实了解：这就是战争！一个当时的普通德国士兵不可能了解这场战争的本质，作为战士，他只知道：军人的天职就是服从！因此上等兵雷恩作战英勇，为此竟得了铁十字奖章。小说结尾时，雷恩面对革命也同样并不理解。这部看起来没有倾向性的客观描写第一次世界大战的小说，无疑揭露了20年代末随着法西斯势力的崛起而出现的一些战争小说对战争的美化。由于这本书的主人公虽有厌恶战争的思想，可他又有军人必须服从命令的信念，因此此书出版

后，连军国主义分子也吹捧它。雷恩这样写他的主人公是现实主义的，因为主人公的盲从和他们的军人以服从命令为天职的信念，在当时的德国士兵身上是有典型性和代表性的。

由于此书的成功，作者后来就用书中的主人公路德维希·雷恩作为他的笔名了。

雷恩的第二部小说《战后》（Nachkrieg，1930）和《战争》一样，带有自传色彩，可以说《战后》是《战争》的续篇，这部小说反映了作者世界观关键性的转折。第一次大战后，雷恩曾在德累斯顿社会民主党政府的警察局保安部队中任军官。后来当他明确认识到，艾伯特、谢德曼和诺斯克的社会民主党政府维护资产阶级利益时，便逐渐接近工人阶级政党，并于1928年入党。小说《战后》便反映了雷恩大战后的思想进步和变化。

小说叙述雷恩1918年随战败的部队返回德累斯顿，他看到德国的一切都混乱不堪，可是在军队中严格的服从又使他不敢多去考虑政治和社会现象。他看见魏玛共和国的政府机构和旧日军官在镇压工人上统一行动，可是同时他又不理解斯巴达克团反对右翼社会民主党政府和保卫革命的行动。最后他还是做了政府保安部队的军官。在右翼社会民主党政府中供职的旧军官们镇压了柏林的无产阶级革命斗争后，又在保安部队中扩展了他们的影响。这时，对旧军官一向无好感的雷恩开始思考他在保安部队为政府尽职是否正确。在现实生活中，他看见政府和军队中的往上爬、追求财富和对百姓的野蛮，而人民大众却在受苦受难。曾经在军队中"为国效劳"的士兵由于不满贫困的生活在政府机构门前游行示威时遭到枪杀。面对这一切现实，雷恩心中深切地感到难解的矛盾：这个政府应该打倒，可他又要为这个政府效劳。雷恩已经开始怀疑，他是否走在正确的生活道路上。不久，保安部队解散，雷恩又当了警察局的军官。可是在警察局，他依然看到，真正掌权的还是帝国时代的军官。当柏林发生卡普暴动，共和国政府被迫流亡时，柏林的工人自

动武装起来。作为保安警察局的军官，雷恩带着他的部下并不向愤怒的工人开枪，而是让他们缴了械。雷恩的这一态度使军官们对他产生了怀疑，几周之后，他辞去了警察局的职务。

这部小说主要写战后当了军官的雷恩在现实面前的思考和觉醒，但小说并没有使主人公成为无产阶级队伍中的一员，作者这样写是忠于作者自己的历史以及当时一个军官的客观思想实际的。

雷恩流亡墨西哥时写的《没落的贵族》(Adel in Untergang, 1944)同样带有自传和回忆录色彩，它写了1900年到1914年间雷恩自己的思想状况和经历。和前两部小说一样，这部小说也是雷恩通过对过去的回忆检讨并清算自己一生的行动和思想变化的历程。因此这部小说虽写于1944年，但在内容上却是他的第一部小说《战争》的序幕。

在这部小说中，雷恩用他的真名实姓作书中主人公的名字。主人公阿诺尔德出身贵族之家，从少年时代开始，他的军官前程其实已经给规定好了。不久他成了候补军官，开始感到军中的生活和他想象与期待的完全吻合。当时他认为，生活的目的就在于巩固、保护有权者的权力，日后自己也分享这一份权力。阿诺尔德最初满足于饮酒、取乐、浪漫的爱情、追逐荣誉……可是日子一久，他感到了这种生活和追求的空虚。此外，阿诺尔德看到了许多他一向认为是国家栋梁的军官们的精神空虚和虚荣心，他们竟把无耻的东西美化成美德。后来阿诺尔德虽经历了许多所谓“大场面”，但他的这些经历只是更增加了他对这一切的厌恶。当然，这种直觉还不能使他认识到封建制度已经腐朽的本质，但是对纯朴的普通人——士兵已日益感到亲切。阿诺尔德在精神上日益与他所属的阶级脱离，但终究还没有到与它决裂的地步。最后他希望用一场战争来改变这一切，结束无聊的浅薄的军官生活。奥国皇太子被刺后，大战已迫在眉睫，军官中很少有人理解这一时刻的严重性。阿诺尔德面对德国的

战争宣言，已不再相信贵族还有任何前途了。

战后雷恩回到东部德国，后来他主要从事儿童文学创作。

布雷德尔(Willi Bredel, 1901～1964)是30年代登上文坛的无产阶级文学家兼党的活动家。他出生于汉堡的工人世家，而且自祖父辈开始，他家的男姓成员都是社会民主党党员，因此布雷德尔从小生活在关心政治的家庭气氛中。1914年社会民主党积极支持德国参战的民族主义立场，使布雷德尔一家因见解不一而陷于分裂，最后竟导致互相的敌对态度。后来作者把这一家庭分裂的经历写入了他的代表作《亲戚和朋友们》三部曲(Verwandte und Bekannte, 1941～1953)。布雷德尔的父亲反对社会民主党支持帝国主义战争的沙文主义立场，为此，支持这场战争的亲戚们竟与他断绝来往。这时，他与台尔曼的交往加深了。布雷德尔从小在工厂当旋工，15岁便开始积极参加政治活动，加入工会和社会主义青年团，16岁便是德共前身斯巴达克团的成员，22岁参加台尔曼领导的汉堡工人起义，失败后被捕入狱，在狱中两年间，布雷德尔也不忘学习。出狱后他在轮船上做工，因在船上进行革命活动而被解雇。之后，布雷德尔在汉堡的纳格尔和肯普机器厂当旋工，后来因在工厂进行革命活动又被解雇。布雷德尔很早就是好几家报纸的撰稿人，又是汉堡共产党机关报的责任编辑。他的这些活动被当局发觉后判了两年徒刑，布雷德尔二度入狱，在狱中依旧为汉堡的党的机关报写作，并写了他的第一部小说《N和K机器厂》(Maschinenfabrik N&K, 1930)。1933年希特勒上台后，布雷德尔再次被捕，这是他第三次入狱。这次布雷德尔被关在集中营里，其中有近一年被关在单人牢房。集中营里虽无纸笔，但布雷德尔却一直在打腹稿，1934年当他偷越国境逃亡到捷克后，就把在集中营里反复打的腹稿书写成文。当年秋天，此书在伦敦出版，这部小说便是著名的《考验》(Die Prüfung, 1934)，它是德国文学史上第一部明确的反法西斯小说。1934年起，布雷德尔

侨居苏联，在莫斯科筹办杂志《发言》。1937年布雷德尔参加了在马德里举行的第二次国际作家保卫文化大会，会后便留在西班牙参加国际纵队，为西班牙人民反对佛朗哥而作战。在西班牙内战中共和国军失败后，布雷德尔一度在巴黎，后返回苏联。第二次世界大战时期，布雷德尔在苏联前线向希特勒士兵喊话，启发他们觉醒，做宣传和记者工作，并在那里开始创作他的代表作《亲戚和朋友们》三部曲。此外，在这期间他还写了一系列短篇小说。大战结束后，布雷德尔返回东部德国。民主德国建立后，布雷德尔开始了他的创作丰产时期。

布雷德尔的处女作《N和K机器厂》以作者自己在该厂的实际经历为素材，以事实为根据，因此是一部带有报导色彩的报告文学作品。它叙述了汉堡"N和K"机器厂的工人在世界经济危机时代向工厂主斗争的故事，叙述了有觉悟的工人和共产党员们如何创办厂报、要求提高工资及实现一周四十五小时劳动的制度，为改善劳动条件而进行的斗争。小说还写了厂里的共产党支部为改善工人的生活所做的组织工作，并描写了社会民主党和共产党的意见分歧导致了工人运动的分裂，这种分裂也反映在"N和K"机器厂这样的基层单位里。小说后半部还描写了厂内社会民主党组织破坏共产党支部领导的罢工斗争。小说的中心主题其实是写共产党的革命政策和社会民主党跟大资产阶级妥协的政策之间的冲突。此外，小说还写了工人对资本主义剥削由不满到具体对抗的转变，以及共产党支部在这种转变中的组织作用。小说的思想价值在于：它在30年代就提出了无产阶级必须结束分裂状态，社会民主党和共产党应联合起来统一行动。

这部小说在艺术上虽不免粗糙，如人物形象没有变化和发展，个性不鲜明等，但它的出现在政治上无疑是极合时宜的，并且说明无产阶级文学已开始运用小说这一艺术样式了。

《考验》是德国最早的一部描写集中营和直接反对希特勒法

西斯统治的小说，它为30至40年代的德国反法西斯文学奠定基础。小说的内容完全以作者自己第三次入狱的狱中生活为依据。该书出版后，立即传遍全欧，被译成了17种语言，在当时起到了良好的反法西斯宣传作用，作者在全世界人民面前用亲身经历揭露了法西斯的疯狂和残忍。

全书的情节围绕前帝国议员、共产党员托尔斯腾来到汉堡恢复被法西斯破坏的党组织而不幸被捕后在狱中的经历。全书五章的标题是《被捕》、《审问》、《集中营》、《释放》和《决心》，概括了小说的情节内容。托尔斯腾被捕后，受尽酷刑，坚贞不屈，于是法西斯分子把他送进了集中营，并囚在不见亮光的单人牢房，他的视死如归甚至感化了还没有完全丧失人性的法西斯分子。1934年1月，托尔斯腾被关入待审牢房。囚在托尔斯腾旁边的单人牢房里的克赖贝尔和托尔斯腾之间用敲墙传递暗号的方法建立了联系。老党员托尔斯腾激励了年轻的克赖贝尔在敌人面前坚定自己的信念。后来克赖贝尔从单人牢房改押在集体牢房。这两位共产党员即使在监狱里也没有忘记自己的职责，继续进行积极的宣传鼓动。狱中的社会民主党人在这两位共产党人的言行感染下，深感两党联合的必要性，意识到工人运动应保持统一。克赖贝尔最后被释放。释放后，新的考验在等待着他：放弃斗争求安逸，还是不怕死不怕集中营而继续斗争。克赖贝尔想到了集中营内同志们的苦难，他不能置人民的苦难于不顾，最后下决心继续听党的召唤。

这部小说题名《考验》，因为它的主题写的就是考验：在法西斯折磨与酷刑下被捕的共产党人、社会民主党人和一切普通的无辜者所经受的对人道、对社会未来的光明、对社会主义是否忠诚和坚定的考验。这是对信仰的考验，是对人格与品质的考验，是作为庄严的人不向淫威屈服的意志的考验。有的人经受不了残酷的刑罚自杀了；有的人出卖了他人，可是在良心的谴责下，这样的人也以自杀告终。

小说写的主要是狱中的日常生活，通过狱中生活的如实刻画，布雷德尔对比了共产党人与普通人的人性和法西斯分子的兽性，一个崇高，一个无耻，从而歌颂了前者谴责了后者。小说又一次强调了社会民主党和共产党要联合起来这一思想。

布雷德尔的代表作《亲戚和朋友们》三部曲的第一部《父亲们》(Die Väter,1941)，写于第二次世界大战作者在苏联侨居时期。小说的情节围绕着汉堡工人哈特柯夫家庭的分裂，反映了1870～1914年德国工人运动的历史。小说从1901年5月长孙出世开始，到第一次世界大战爆发及老哈特柯夫去世为止，再通过倒叙手法叙述了祖父参加普法战争到世纪之交时哈特柯夫一家的生活。

老哈特柯夫在普法战争时杀死过法国士兵，亲眼目睹了巴黎公社社员被枪杀，这些经历使生活善良的哈特柯夫政治上有了觉醒。1871年他又听了倍倍尔的演讲，于是加入了社会民主党。不久后他定居于汉堡，和一个渔民的女儿结了婚，婚后生了四男一女。后来俾斯麦颁布反社会主义者法令，社会民主党成为非法，党的成员被迫组织了各种民间会社(如储蓄会、歌唱协会、桥牌会、打弹子协会……)，使党的活动得到继续。哈特柯夫建立了一个“五月之花”储蓄会。19世纪末，女儿弗丽达和小资产阶级出身的卡尔·勃伦腾结了婚，女婿也成了“五月之花”的成员，这也就意味着参加了社会民主党。1890年反社会主义者法令取消后，社会民主党又成了合法政党，因此各种先前组织起来的民间会社失去了原有的政治性质，可是社会民主党的领导这时却愈益偏离了马克思主义的方向。老哈特柯夫是一个坚信领导的忠实的老党员，他像多数老同志那样，深信当时在社会民主党内掌权的右翼领袖提出的资本主义和平长入社会主义的理论，相信工人阶级能通过议会选举和平取得政权。党内虽有同志反对这一理论，但当时不起主导作用。哈特柯夫的四个儿子除一个沦为流氓无产者外，其余三个虽然成

了社会民主党成员，但他们对党的关系早已不如老哈特柯夫那样紧密。1914年大战爆发，社会民主党国会议员支持战争，沙文主义狂热也控制了哈特柯夫全家，已当了海员的儿子弗里兹志愿上了前线。全家的儿辈中只有女婿勃伦腾坚决反对战争，这样坚定的反沙文主义者当时实属少数，而他们都被开除出党或工会。当老哈特柯夫认识到自己过去盲目追随领导的错误时，为时已晚，战争已经爆发。他深切地体验到，导致这样的灾难，“我们大家都有过错”！

布雷德尔创作这个三部曲是为了适应建立反法西斯人民统一战线的需要。作者一方面要向读者展示德国人民上世纪以来的革命斗争，把当时的反法西斯斗争和德国人民在历史上的光荣传统结合起来，另一方面又要读者明白：人们应从过去失败的斗争经历中吸取必要的历史性教训。从第一部《父亲们》的内容分析，布雷德尔把重点放在倍倍尔创建的社会民主党在本世纪初如何受机会主义思潮侵袭的过程上。社会民主党对帝国主义战争采取的支持政策，不仅助长了反动势力的气焰，也给人民力量带来了分裂，给人民带来了思想上的混乱，这一后果一直延续到第二次大战爆发，因为德国工人运动的分裂无疑给法西斯的上台以可乘之机！

1933～1945年，布雷德尔还写了一些古为今用、以古喻今的历史小说，这些历史小说多半以法国资产阶级革命为背景。第二次世界大战时期，布雷德尔还创作了一些以他在莫斯科进行战俘工作所得素材为依据的短篇小说，但总的说来，大战时期，布雷德尔主要的工作并不是文学创作，他的创作高峰是在1945年返回东部德国后才达到的，三部曲的后两部也是在1945年后完成的。

安娜·西格斯（Anna Seghers，1900～1984）是30年代出现的又一个德国无产阶级文学光辉代表，她在文学创作上的成就已得到了全世界的公认。西格斯出生在莱茵河边的美因茨

城，本名内蒂·拉德瓦尼(Netty Radvani)，曾在科隆、海德堡大学攻读汉学、语言学、艺术、历史。在大学学习期间她接触到来自各国的革命者，这使她很早就加入了德国共产党。1933年，西格斯流亡到法国，化了很多精力从事反法西斯的斗争，她是布拉格出版的《新德意志之页》的负责人和撰稿人之一。1940年巴黎被希特勒占领后，她又流亡到了墨西哥。在那里她参加了"自由德国"运动，还组织了海涅俱乐部，这是一个当时有影响的反法西斯知识分子团体。1947年安娜·西格斯返回东部德国。

西格斯主要是小说家，并且主要写长篇小说。1928年她以中篇小说《渔民起义》(Der Aufstand der Fischer)登上文坛，虽获得了克莱斯特奖金，却还不是一部成功的作品，主要的缺点是人物性格不鲜明。不过她在第一部作品中已显示了对改造现实的关心，以及对劳动人民和无产阶级革命斗争的同情。

西格斯的第一部长篇小说《同伴》(Die Gefährten，1932)写的是国际无产阶级的革命事业，它叙述了匈牙利、波兰、意大利、保加利亚和中国等国共产党人和革命者的斗争，他们虽在不同的国土上为本国人民的自由献身，彼此并不认识，然而同一个理想使他们成为志同道合的同伴。

小说并行地叙述了五个国家的革命者在1919年后的斗争，这五条情节线索虽互不相干，但贯串全书的革命"同伴"主题却把它们内在地连结了起来。作者首先叙述的是1919年的匈牙利。匈牙利苏维埃共和国失败后，一位匈牙利大学生从狱中逃出，来到维也纳，为了直接有效地从事革命斗争，他又潜回祖国从事革命活动。作者还写了一位在维护匈牙利苏维埃政权时具有献身精神的军官，后来他如何在革命失败后完全沉湎于安乐窝的生活。还有一位匈牙利工人在革命失败后避走意大利，但他像一颗革命种子，到哪里就在哪里开花结果。他在意大利认识了一个意大利工人，对他进行启发开导。后来他被意大利

驱逐出境，这位意大利工人便接替他做革命工作。意大利工人的妻子在丈夫的感染下也开始觉悟。

作者又叙述了在波兰的一个年轻人，1920年他因散发传单被捕。在狱中，一位老同志从理论上启发他，鼓舞他的斗志。四年监狱生活后，他出了狱，因组织罢工委员会重新被捕，获释后又因革命活动入狱，这时他已经是一个老练的革命战士，像曾经在狱中启发他的那位老同志一样，他如今接过他的班，在狱中教育启发那些年轻的被捕的革命者了。

作者在叙述保加利亚和中国的革命者的故事时，也同样强调了革命事业代代相传、后继有人这一点。

整部小说虽都记叙了各国革命者的失败，但全书的基调是乐观主义的，作者特别着重写革命事业的前仆后继，从而表明了作者这样一个信念：现在的失败是暂时的，革命终有一天会成功。

1932年完成、1933年在美国出版的长篇小说《人头悬赏》(Der Kopflohn.Roman aus einem deutschen Dorf im Spätsommer)，描写希特勒上台前一年发生在德国农村的共产党与纳粹党争夺德国农民的激烈斗争。

作者在这部小说中刻画了各阶层的农民，描写他们如何只关心眼前的细小利益而不关心政治，以致听任法西斯主义蔓延，最后竟让纳粹势力得逞，自己也成了法西斯统治下的受害者。

1932年夏，青年工人约翰·舒尔茨因游行时杀死一名警察到乡下亲戚处逃避通缉。舒尔茨隐匿乡间，不让任何人知道他避居乡下的原因，不久县城里贴出了通缉令，赏金五百马克。这里虽是农村，但各派政治势力都要争取农民，纳粹党通过封官许愿、给钱给地等物质诱惑手段，吸引了不少小农，有的甚至成了他们的骨干。就这样，农村竟成了法西斯的温床。但在这乡间也有极少数人并不听信纳粹分子的花言巧语，如阿尔盖

尔，他不信法西斯，但也不信共产党。舒尔茨目睹农村纳粹党的得势，自知不是久留之地，但又不知如何逃脱。通缉令被村子里的好几个人看见了，并且发现被通缉者正是避居乡间的舒尔茨，舒尔茨被小农们出卖了，而富农梅尔茨早已写好了他向当局邀功请赏的报告。舒尔茨想逃，却被已投入纳粹怀抱的小农茨利希所捕，舒尔茨被众人拳脚交加，打得半死后被宪兵带走了，这时，只有阿尔盖尔对舒尔茨脱帽致敬。

小说如实地反映了1932年希特勒上台前的农村形势：广大小农阶层被纳粹迷惑麻醉，客观上支持了纳粹分子。革命工人最后被抓，象征着德国工人阶级暂时的失败。安娜·西格斯面对严酷的现实并不丧失全部希望，她相信像阿尔盖尔这样的人有朝一日会从朦胧中觉醒后积极地参加反抗。这部小说的价值是：用文学手段从一个侧面剖析了纳粹能在德国获取政权的原因。此外，魏玛共和国时期的无产阶级革命文学忽略农村题材，西格斯的这部小说却在这方面填补了空缺。

长篇小说《拯救》(Die Rettung, 1937)描写了矿工本奇如何从听天由命的被动状态发展成为反法西斯战士的经历，并在与同志们共同进行的政治斗争中充分发挥了他的才干。这部小说写了一个无产者的成长和精神发展过程，因此不妨称它为无产阶级的发展小说。

小说的时代背景是魏玛共和国的最后几年，即1929～1933年，地点在上西里西亚的矿坑。1929年11月矿坑中的煤气引起爆炸，46人丧生，7个幸存者在700米的矿坑深处等待着拯救，本奇以他的毅力和冷静成了他们的首领，经过八天八夜的忍受和痛苦期待，他们终于获救。不久后，他们听说，这个矿将停止开采，世界经济危机已影响到这偏僻的矿区。失业、饥饿在威胁着他们。次年1月，矿区最终停产。在自然灾害(煤气爆炸)面前表现出坚忍不拔的矿工们，在社会灾害（失业、贫困）面前却不知如何是好，这种不知所措的根源是他们政治上的幼稚，这

种幼稚又导致他们对宗教的笃信和虔敬。期待、失望、为生活而奔波、内心的空虚和无聊，这一切每天在侵蚀着他们的精神。在七个矿工纪念他们获救的周年聚餐会上，他们表现出希特勒夺取政权前工人不同的心态。失业与贫困使不少工人丧失了斗争能力和信心，他们向现实屈服，向纳粹投降。只有极少数的工人在寻求出路、探索前途，他们中就有本奇。一次，本奇听说一个青年工人在游行时被警察打伤，他为了抗议官方的暴行组织工人前去交涉，在实际斗争中，他看到了自己的能力和动员工人起来共同斗争的可能性，这大大地鼓舞了他，使他发现了每一个被压迫者身上潜在的优点和反抗力量。国会纵火案后，许多工人被捕，本奇散发传单，和抵抗战士一起进行地下斗争，并从中发现了生活的意义。

小说的标题具有象征性，它主要不是指在自然灾害面前的拯救，而是指在社会灾难面前，工人只有依靠自己，组织起来进行斗争，以此来拯救自己，忍受和期待将不会改变工人的处境。小说写的主要是工人中的中间和落后阶层，但小说表现了这些人潜在的力量。作者自己在小说的前言中说："人民的一切优秀力量便埋藏在他们中间，但这些力量还没有觉醒，还没有被利用起来。"作者选择中间和落后人物为主人公，并描写他们的初步转变，这对当时的德国说来是完全切合需要的。

西格斯全部创作中最优秀的作品便是1939年完成的《第七个十字架》(Das siebte Kreuz, 1939)。小说情节根据的是一件事实报导，1937年作者在法国流亡期间已开始创作此书，1939年该书部分发表在莫斯科出版的《国际文学》上，1942年全书才用英文在墨西哥首次刊印。《第七个十字架》是德国"流亡文学"和德国无产阶级文学最杰出的成果之一，它的极高的思想价值在于：在法西斯统治得势的年代里，作者已指出了它的必然覆灭，因为违反人性的野蛮统治是人民不会永远忍受下去的，在最普通的人（人民）身上正蕴藏着推翻这种非人统治的力

量，因此，全书的基调不是失望而是希望，不是颓唐悲观而是充满信心。

小说的时代背景是1937年10月希特勒的恐怖阴影笼罩全德国的时候，七个囚犯从集中营逃脱，集中营的头子为了惩办七个囚犯并恐吓其他被囚者，便在集中营的广场上竖起七个十字架，扬言要在一周内将他们全部抓回，并处死在这七个十字架上。盖世太保在两三天内已抓获四个，第五个在到达自己家乡前死去，第六个自首了，但第七个却一直未能抓获。这第七个便是小说的中心人物——年轻的共产党员海斯勒，他经过重重危难，受到认识的和不认识的德国人冒着死亡威胁所给予的帮助，终于越过了布防严密的国境线，逃到了外国，获得了自由。集中营的第七个十字架永远空着，这个空着的十字架成了希望的象征，成了反抗的象征，它揭露了组织严密的法西斯统治实质上的软弱，粉碎了法西斯魔力无边的神话。

这部小说不像《考验》仅写集中营的牢狱生活，它通过写囚犯的出逃，用逃犯在狱外的经历并通过逃犯自己的观察与体验，实质上描绘了当时法西斯政权统治下德国社会的广阔图画，并描绘了当时社会各阶层人民的心理意识和觉醒程度，也描写了敌人的色厉内荏。作者在书中真实、广泛、细腻地写了法西斯统治下的日常生活和人们的内心状态。对祖国的真诚热爱与自己生死相连，这使作者无时无刻不在关怀着注视着体验着祖国发生的一切，因此她虽流亡在国外，却能把德国发生的事写得生动可信。海斯勒在逃跑中遇到的各阶层的人中有他昔日的女友、裁缝、童年时代的同学——现在的普通工人、化学博士、农妇、神父、女厨师，甚至受迷惑的希特勒拥护者……他们面对逃亡中的海斯勒必须作出决定：是去告发，还是救助？这对他们每一个人都是对人道态度的考验，他们中的极大多数都向海斯勒间接或直接地伸出了帮助之手，这说明在法西斯细菌的毒害下，人们的心灵并没有全然堕落和腐烂，他们对海斯

勒的帮助正是对法西斯暴力的反抗，他们的救助是一种自我牺牲，因为它可能给自己和全家带来死亡或关入集中营的危险，但是海斯勒的不屈的反法西斯精神唤醒了他们的良知和觉悟。这些人决定掩护海斯勒——他们采取这一行动本身也促进了自己的觉醒，而群众对海斯勒的支持又促使海斯勒坚定了战胜敌人的信心。小说特别描写了海斯勒在童年时代的朋友——普通工人雷德尔家避难的情景。雷德尔的内心斗争很具典型意义，他由希望海斯勒离开他的家，到经过思想斗争后决定帮助海斯勒．这一转变本身便是觉醒的过程，其他所有帮助过他的人，无不因此在精神上获得了升华。救助海斯勒的都是单个的人，并不是有组织的团体或党的组织（这样写是符合当时德国实际情况的），这种个人的自发性和冒生命危险的行动更说明普通人身上潜藏着巨大的力量，一旦这种力量得到组织，它将能创造出多少奇迹！

海斯勒在集中营里遇到的共产党员瓦劳是西格斯着力刻画的成功形象，海斯勒遇到困难时便想起他，瓦劳成了海斯勒精神上的导师。他在逃脱的途中被人告发，后被集中营的盖世太保打死。告发他的人事后受到了良心的谴责。小说还刻画了法西斯分子，如集中营的头子法伦贝尔格，作者不只写了他杀人取乐的兽性，还写了在海斯勒逃跑成功后他对纳粹政权法力无边这一看法的动摇。敌人的动摇反证了人民的胜利。海斯勒的胜利在于他与人民的联系，他到处寻找能救助他的人，因此他不是孤独的，可以对比一下法拉达《人人孤独地死》中的主人公克旺额尔夫妇，他们的失败就在于他们不与人民联系而进行着无望的孤独的反抗。西格斯并没有粉饰现实，她也描写了在法西斯统治下人们的麻木。作者写到了海斯勒逃出集中营后对生活的双重感受，一方面他在经历狱中的地狱生活后在狱外感受到生活的美，另一方面他看到许多人已习惯于黑暗统治下的麻木生活又感到麻木生活的丑。西格斯的杰出之处在于，她发现了在

麻木的人群中还有并不麻木的人，又在麻木的人身上发现了潜在的对抗麻木的因素。

《第七个十字架》在结构上富有特色，她采用的是框形结构和“和声”结构。前者指的是用集中营头子的七个空“十字架”作托架来引出全书情节，后者用七个声部(齐头并进叙述七个逃犯的经历)奏出一曲反法西斯最终必胜的凯歌。西格斯在以后又写了几个长篇，但它们在文学史上的地位都未能超过《第七个十字架》。

长篇小说《过境》(Transit，1944)先以西班牙文在墨西哥发表，它的德文本1948年才在德国刊印。小说叙述第二次世界大战时期在法国的流亡者的经历。当德军进攻法国后，1940年夏天，大批流亡者逃到法国南方的马赛，他们都试图在德军占领全法国之前逃亡到大西洋彼岸的美洲，以逃脱希特勒的魔掌。小说的主人公——一位年轻的德国装配工经过激烈的内心斗争，最后作出了决断：不做这样仅为了活命的被动的逃亡者，而是留在法国，和法国人民一起进行反抗斗争。主人公认为，人们应对人生和自己的命运采取积极的态度。主人公最后放弃了极不容易弄到手的过境签证和越海去大西洋彼岸的船票，自愿留在法国朋友的果园里工作，以便日后与法国人民一起斗争。因此小说的标题“过境”又意味着主人公通过办过境签证，在精神上已从被动消极的人生态度过渡到主动积极的人生态度。德国文学自中世纪以来的许多作品(如中古骑士史诗《帕尔齐伐尔》)都追求人生的意义，探讨对生活的态度，并从哲学的高度来概括人生。德国的作家们倾向于哲理思考，不喜欢就事论事，总要把一切都提高到理论的高度，寻根探源以追求本质。这部《过境》也有这种倾向，主人公最后就是在探求正确的人生态度和生活意义——人不应该逆来顺受、消极被动、空自期待、听任恶势力摆布，而是相反，应该化被动的人生为主动的人生。

这部小说详细地描写了流亡者办理过境签证时种种不胜其

烦的手续和官方机构的冷酷与官僚主义的漠不关心，这使人想起卡夫卡的《城堡》中所写的一切。因为这一点，有的评论家说西格斯的创作受过卡夫卡的影响。至少我们可以说在西格斯的不少作品中，冷静的叙述特点和卡夫卡的风格是一脉相承的。主人公在为船票与签证奋斗并最终得到这两件东西时反问自己：难道这就是生活？西格斯这样写，一方面现实主义地描写了当时流亡者的生活实际，另一方面又提出一个问题：如何面对法西斯的猖獗，仅仅是被动地无休止地流亡吗？作者在小说最后让载着流亡者的轮船沉没于大海也许是具有象征意义的：被动的逃亡只能是最终的灭亡。

最后必须简单提一下西格斯在30年代和卢卡契有关现实主义的论争。卢卡契以巴尔扎克、托尔斯泰的现实主义作品为范例，并以此为尺度来衡量一切文学作品。西格斯反对卢卡契对现实主义作狭隘的、教条主义的解释，认为文学艺术的生命力在于不断创新，应该允许各种艺术手法都能存在，而不应墨守成规。在这方面，西格斯和布莱希特完全一致，布莱希特曾提出："在一件艺术作品中，越便于认识其中所包含的现实，它就越具有现实主义精神。"可见，布莱希特主张各种方法、手段、手法都可使用，只要能让人从中认识现实。为了达到这一目的，就要求艺术的不断创新，而不只是局限写一个赤裸的现实。

民主德国成立后，西格斯还创作了几个长篇，并担任民主德国作协主席。

马尔希维查（Hans Marchwitza，1890～1965）也是30年代登上文坛的德国无产阶级作家。他出身矿工，写的作品也多以矿工生活为题材。马尔希维查13岁便当了矿工，20岁左右迁居鲁尔区，很早就参加罢工斗争。第一次世界大战时被迫去前线服役，战后不久加入了德国共产党，并重新做了工人。马尔希维查是1920年鲁尔工人起义的参加者。1933年他流亡国外，一度到了法国。西班牙内战时他参加了国际纵队，站在西班牙共

和国军一边。共和国军失败后，马尔希维查仍返法国。希特勒进攻法国后，他再度流亡，到了美国，以做工为生，1946年返回东部德国。

马尔希维查很早就开始了创作活动，先是给共产党报纸写通讯。马尔希维查完全依靠自学走上文学创作的道路，这对一个工人说来需要多大的毅力啊！他的第一部著作便是著名的《袭击埃森》(Sturm auf Essen, 1930)，这部小说奠定了他的文学声誉。1930年国际工人出版社开始出版一系列所谓“红色的一马克小说”，第一部“红色的一马克小说”便是这部《袭击埃森》，当时马尔希维查还是一个名不见经传的无名之辈。1929年马尔希维查曾去苏联，苏联之行促使他对比了两个社会的工人生活，促使他去分析德国的工人状况及思考工人如何为反对剥削而斗争的问题。次年，马尔希维查就写下了这部以1920年3月鲁尔工人起义为基础的小说《袭击埃森》。

小说主人公是青年矿工弗兰兹·克劳萨特，1918年冬他从前线回到了鲁尔矿区，并和斯巴达克团的成员卡尔斯坦因颇为接近，思想上受到他的影响后参加了工、兵武装，为保卫十一月革命而尽力。但工兵苏维埃建立的武装在1919年初解散，并把权力交给了政府。可是执政的社会民主党政府并未从事革命改革，虽大讲民主，却让过去的统治者掌了很大的权力，工人们仍然回到克虏伯等垄断资本家开的工厂里做工，革命眼看着被右翼社会民主党的头头们出卖了。鲁尔区许多社会民主党的干部和工会干部虽然就个人品质而言无可指责，但没有理论武装，相信了社会民主党右翼所宣扬的“和平长入社会主义”。1919年2月，克劳萨特为了工人阶级的团结一致，在矿上组织了争取六小时工作制的罢工斗争，但罢工被社会民主党政府的内务部长镇压。1920年3月发生卡普暴动，社会民主党政府被迫流亡，工人自发的武装起来和实行总罢工的号召使反动派要建立军事独裁政府的企图未能实现。这时围绕在克劳萨特周围的矿工们都

认为，完成十一月革命的任务的时刻已经来到。由反卡普暴动的工人自发武装起来形成的红色鲁尔军竟发展到十万人。克劳萨特在一开始曾一度被捕，工人武装袭击埃森时才获得释放，然后参加了鲁尔军。鲁尔工人武装的胜利迫使内务部长答应谈判，可是他用蛊惑人心的允诺使工人放下了武器，许多工人竟认为自己已经胜利了，社会民主党的基层主席也号召工人复工。右翼社会民主党政府乘工人思想解除武装之机要求工人承认政府权威，就在这时，克劳萨特在掩护工人退却时牺牲。几个月后他的妻子生下了一个儿子，这个儿子将继续完成父亲未竟的事业。

马尔希维查这部小说目的在于从十一月革命的进程及鲁尔区工人的斗争中总结历史教训，小说的主人公不是某个个人而是德国的工人阶级，它不是写个人的命运，而是写阶级的命运。其中写到了工人阶级的内部分裂，对右翼社会民主党的批判成了小说的重要内容。这部小说由于它的"政治教科书"的性质，出版次年即被右翼社会民主党政府的内务部长所禁。

30年代时，《袭击埃森》由瞿秋白译成中文，并对此书作了很高的评价。

两年后马尔希维查发表另一长篇《轧钢厂》（Walzwerk，1932)，此书于1960年改写后更名为《忠诚》(Treue，1960)。小说描写的是1926～1933年间鲁尔区钢铁工人反对资本家剥削所进行的斗争。它是本世纪无产阶级革命文学的早期成果，小说描写了魏玛共和国时期工人的日常生活，以及工人们的不人道的劳动条件和生活条件，指出工人阶级必须为自己的权利团结战斗。这部书不像《袭击埃森》，是从工人的日常生活出发来反映工人阶级的革命要求，同时作者还描写了工人阶级在斗争中所表现出来的道德力量。马尔希维查成功地塑造了主人公萨比纳茨的性格（他的自我牺牲意识、胜利信念、政治信仰和个人行动的统一），塑造了本世纪德国无产阶级文学中的一个工人典型。

三部曲《库米阿克》(Kumiak-Trilogie) 是马尔希维查的代表作。全书三部分别为《库米阿克一家》(Die Kumiaks, 1934)，《库米阿克一家的归来》(Die Heimkehr der Kumiaks, 1952)和《库米阿克一家和他们的后代》(Die Kumiaks und ihre Kinder, 1959)。

《库米阿克一家》写于作者的流亡时代。马尔希维查面对纳粹政权的上台，思考了德国工人运动的失败原因和德国无产阶级在魏玛共和国时期发展的曲折道路。1934年写的这部《库米阿克一家》就是要反映德国无产者的成熟和成长过程，以便从中吸取历史教训。小说主人公彼得·库米阿克原是雇农，1922~1923年经济危机时期亡命到了鲁尔区，他由一个农业无产者转变成了工业无产者。作者通过这个人物的复杂的成长过程反映了这个阶级所经历的复杂曲折的历史过程。书中渗透着作者个人的经历，穿插着历史事件。整个三部曲的时间跨度为半个世纪，它反映了半个世纪的德国工人运动史。就这一点而论，马尔希维查的这个三部曲和布雷德尔的《亲戚和朋友们》三部曲有异曲同工之处。

小说写雇农库米阿克不堪西普鲁士地主的剥削，带着妻子和四个孩子在1922年流亡到了莱茵河的鲁尔区谋生。最初库米阿克把过美好生活的希望寄托在城里做工上，后来，矿里的苦役般的劳动和微薄的工资收入终于使库米阿克清醒过来。这期间，他在矿上接触到不同的组织和思潮，面对法西斯和修正主义的煽动，他不知道该跟谁走。1923年法国人占领了鲁尔区，加上通货膨胀、失业和饥饿，群众中的革命情绪日益高涨。库米阿克由于和共产党人接触，参加了反对分裂主义者建立莱茵共和国的斗争。后来库米阿克又参加了共产党领导的改善工人福利的斗争，这一行动使他上了黑名单，并且失了业。正在走投无路之际，库米阿克听说荷兰需要德国矿工，于是库米阿克带领全家，怀着新的希望——像他从农村流浪到城市时怀的希望一

样，前往荷兰。

1946年马尔希维查返回东部德国后，继续写三部曲的后两部，主人公库米阿克最后成为无产阶级革命事业的坚定战士。

魏斯科普夫(Franz Carl Weiskopf,1900～1955)生在布拉格，第二次世界大战后曾任外交官，是捷克斯洛伐克驻中华人民共和国的首任大使。魏斯科普夫是德国无产阶级革命作家联盟的成员，希特勒执政后，他也流亡异乡，1953年结束捷克驻华使馆的工作后，返回民主德国。

在魏斯科普夫1945年前的创作中，代表作是长篇小说《诱惑》(Die Versuchung,1937)，1954年该书更名为《丽西》(Lissy)。小说通过一个工人出身的女子丽西和纳粹分子的婚姻反映了1931～1933年德国的社会和政治现实。小说描写丽西这个政治上不太成熟的妇女战胜了物质的诱惑，从国会纵火案事件以及与共产党人的接触中，认识了纳粹的本质，最终回到了自己阶级的怀抱。

彼得森(Jan Petersen, 1906～1969)是反法西斯文学的组织者，也是小说家。他本名汉斯·士瓦姆(Hans Schwalm)，是泥瓦工的儿子，自己也当过工人。1931～1933年，他是德国无产阶级革命作家联盟的领导者之一，1933～1935年是该联盟的主席，在希特勒执政初期积极从事地下活动，并组织留在德国境内的反法西斯作家进行抵抗活动。彼得森既是布拉格出版的文学杂志“新德意志之页”的匿名编辑，又是当时德国境内唯一的反法西斯地下文学杂志《蜇刺和砍击》的出版人。1935年他出席了在巴黎举行的第一届国际作家保卫文化大会，当时他是德国境内反法西斯作家的唯一代表。会后他无法返回，流亡于西欧，在英国等地继续组织作家进行反对法西斯专制和保卫文化的活动。

彼得森的代表作是长篇小说《我们的街》(Unsere Straße, 1936)。此书一出版即被译成12种外语，发行80万册，主要是因为

这部小说顺应了当时世界人民反法西斯的强烈要求。小说叙述希特勒执政初期在柏林夏洛顿堡区一条主要是工人居住的大街上，居民在极其艰难的条件下进行了不屈不挠的反法西斯斗争。彼得森用这部小说为许多默默无闻地从事反希特勒统治的英勇的无名英雄树立了一块纪念碑。

小说的主人公是三名共产党员：彼得森、许提希和灿德尔。1933年1月他们组织在大街上居住的工人反对希特勒夺取政权，工人的队伍被警察血腥地打散。希特勒上台后，臭名远扬的冲锋队袭击这条工人大街，冲锋队头子在袭击中丧了命，于是法西斯分子对大街上的工人进行野蛮的屠杀。由于德国社会民主党领导的无能，工人无法进行总罢工。国会纵火案后，纳粹更猖狂地镇压共产党人。"大街"上的共产党人也受到追捕，彼得森等与柏林市的党领导失去了联系，只能转入地下或逃亡他处。灿德尔在艰苦条件下依然用手工印刷党的机关刊物《红旗》，秘密分送，暗地里进行反纳粹的抵抗运动。许提希等落入纳粹之手，并被判了死刑。共产党地下小组一直希望与社会民主党联合行动以建立起工人统一战线，但始终不能成功。不久，灿德尔也被捕，并在狱中被冲锋队活活打死。彼得森虽未被捕，但随时有生命危险，他每天都痛苦地听到法西斯分子灭绝人性地折磨和杀戮共产党人的消息，他也得悉了革命作家缪塞姆在集中营里坚贞不屈的事迹。许提希被处死前表达了最后的愿望，希望他的棺柩能抬过他居住和战斗过的大街。抬棺过街激起了大街工人对纳粹残暴政权的愤恨，他们与死者在精神上是团结一致的，因为工人们知道，许提希是为他们而死的。

小说出版于1936年，完成于1933至1934年，当时法西斯政权刚刚建立，黑云压城。作者在这样的环境下写出工人、共产党人不怕牺牲的斗争精神，无疑给了当时各国反法西斯的人民以巨大的精神鼓舞。小说的手稿是秘密地越过捷克边境带出国外的。这部小说与其说是小说，还不如说是长篇报告文学更

为恰当。

1945年前，彼得森还创作了一部具有侦探小说色彩的《鲍曼案件及其他》(Sache Baumann und andere, 1939)，这部小说叙述一个女售货员在法西斯德国的不幸命运。第二次世界大战结束后，彼得森返回东部德国，除从事文化部门领导工作外，还写了不少作品。

小说家爱德华.克劳迪乌斯(Eduard Claudius, 1911～1976)本名施密特(Schmidt)，出身建筑工人家庭，自己也当过泥瓦匠。克劳迪乌斯16岁就已经是工会干部，并且已经做了德国共产党报刊的工人通讯员。他最早的文学习作是在马尔希维查的指点与帮助下进行的。1932年克劳迪乌斯加入了德国共产党，希特勒执政后被捕，1934年流亡瑞士。在瑞士期间，他继续从事反法西斯活动，印制传单，支援国内的地下斗争，1936年因政治活动被瑞士官方逮捕。正当瑞士官方要把他引渡给德国法西斯政府时，克劳迪乌斯成功地逃到了西班牙，参加了西班牙保卫共和国的内战。在战争中，他受了较重的伤，一度任政委，1938年第二次受伤，不能再留在前线，于是流亡到法国。1939年又回到瑞士时，他被瑞士政府监禁，并被关入劳改营，直到1945年。1945年7月克劳迪乌斯先回到慕尼黑从事战后“非纳粹化”工作，一度曾到鲁尔区，1948年，他回到东部德国的波茨坦。

克劳迪乌斯1945年前的创作主要是长篇小说《绿色的橄榄树和光秃的群山》(Grüne Oliven und nackte Berge, 1944)，这是最早用德文写作的反映西班牙内战的长篇小说，它描写了作者亲身经历的国际反法西斯斗争，小说的情节颇带自传性。它叙述1936年德国的几个工人(泥工、矿工、裁缝)前往西班牙支援西班牙共和国反对佛朗哥军事暴乱的经历。小说不仅描写了志愿战士如何战胜死的恐惧，如何在弹药和物资匮乏的条件下与军事力量远远胜过自己的敌人交战，还描写了德国志愿战士如何

为自己冒着生命危险前来西班牙前线的正义行动辩护，因为当时有人指责德国的志愿兵背弃了自己的祖国。德国志愿兵了解自己的行动的革命意义：希特勒不代表德国，法西斯主义是各国人民的共同敌人。在敌我力量悬殊的情况下，德国志愿兵有的战死沙场，有的身受重伤后作为政治流亡者到了法国，可是他们无心去过脱离火热斗争的小市民生活，他们的高尚行动也感动了家属与他们一起斗争。他们的信念是：人应该为未来而生，为未来而死。

乌泽(Bodo Uhse，1904～1963)是出版家、政论文作家和长篇小说家，还是民主德国文坛上的重要活动家。他曾长年担任民主德国重要理论杂志《建设》和《思想与形式》的主编，曾任民主德国作家协会的第一任主席。乌泽出身于普鲁士军官家庭，从小受到普鲁士军国主义精神的影响，1920年乌泽16岁时参加了卡普暴动，也参加过纳粹党(乌泽是纳粹党的反对派)，1927年和1928年，他还做过纳粹报纸的编辑和主编，可是他在霍尔斯泰因当纳粹报纸主编时，受到了当地反法西斯农民运动的影响。在实际斗争中，在和农民运动的接触中，乌泽渐渐改变了观点，1930年与纳粹党决裂。因此，乌泽完全是一个从敌人营垒中分化过来的反戈一击的战士。乌泽与德国共产党接近后不久便加入了德国共产党，从此开始书写他一生中全新的篇章。希特勒执政后，乌泽自然无法留在德国本土，流亡到巴黎，1934年被纳粹党剥夺了国籍。西班牙内战时，乌泽也是国际纵队的战士。法西斯力量在西班牙内战中得势后，他仍返法国，后流亡到美国，1940年到了墨西哥，在那里他和西格斯一起创办反法西斯文学杂志。1945年乌泽返回东部德国。

乌泽1945年以前的文学创作主要有两部长篇小说，即《佣兵和战士》(Söldner und Soldat，1935)和《柏特拉姆少尉》(Leutnant Bertram，1944)。《佣兵和战士》把为帝国主义利益而战的士兵和为反法西斯事业而战的战士作了对比。作者写这部小

说显然有清算自己的过去，与过去的"我"决裂的用意。《柏特拉姆少尉》继续贯穿着站在不同的营垒里打仗的两种士兵的形象对比。小说的背景是西班牙内战时期。德国共产党党员海因两度从纳粹手中逃脱，到了西班牙前线，担任一支国际纵队的政委。希特勒为了支持佛朗哥的武装暴乱也派兵前往西班牙，少尉柏特拉姆便这样来到了西班牙。他最初把这份差使看作是升官职得勋章的好机会，可是他最后却被站在共和国军方面的海因俘虏。海因对柏特拉姆说："你们把整个德国变成了一个大集中营，一座公墓，一个匪窝……你们要把世界变成一座监狱。这就是你们进行战争的用意。但是我要告诉你一点：我们不会允许这样做。"少尉柏特拉姆的转变在这部小说中虽然没有完成，但已略见端倪，那就是他和他的上级的矛盾冲突。他的被俘也是他转变的开始。

赫姆林(Stefan Hermlin，1915～)主要是诗人，16岁就发表了诗作，并加入了共产主义青年团。1933～1936年参加反法西斯的地下斗争，1936年流亡异国，次年参加西班牙人民的战斗，然后开始了他长期的流亡生活，1945年才返回东部德国。赫姆林1945年前的诗歌创作数量较少，他的诗歌创作成就主要是在1945年以后，因此在这里只提一下他的名字，对于他1945年以后的作品将在别的书中系统介绍。

以上叙述的无产阶级文学的代表作家，第二次世界大战结束后都先后返抵东部德国，他们便构成了1949年10月德意志民主共和国建立后的第一代作家。

结束语

上述七章以文学史上的流派兴衰为纲，以作家为目，介绍了德国文学将近1200年的发展。作者力图贯穿于这七章中的主导思想是反映论，除此之外还有一个思想是：从历史角度和客观实际出发，载入文学史册的作家们或多或少都为丰富人类的文化财富作出了贡献。只要人们不怀偏见，便会发现，每一个载入史册的作家至少在某一方面取得了成就，比如在语言造诣上。有毒的动植物能为人类作出贡献，思想倾向有问题的作家和作品，只要人们进行解剖，同样对我们具有认识价值。

在这1200年左右的德国文学发展史上，从古高地德语文学开始，历经民间史诗、骑士文学、市民文学、巴罗克文学、启蒙运动文学一直到20世纪的象征主义文学和表现主义文学等发展阶段，多少德语作家犹如作曲家那样，谱写了表现他们所处的时代的人们的喜怒哀乐、失望和希望的交响曲、奏鸣曲、舞曲、随想曲和幻想曲……他们对人生和他们所处的社会现实发表了各种各样的见解，并从各个角度得出各种各样的结论。本书仅为读者提供一个深入研究德国文学的线索，以引起读者进一步钻研德国文学遗产的兴趣，并使人们相信，德国文学并不枯燥乏味，它在中国还有许多待开垦的处女地。

在这1200年的德国文学发展过程中，各流派的兴衰大抵与欧洲诸国的流派兴衰同步。第二次世界大战结束后，随着民主德国和联邦德国的建立以及瑞士、奥地利作为独立的国家存

在，德语文学的发展进入了崭新的阶段。第二次世界大战后德语文学的复杂性使得人们不可能用一种流派的名称或一种创作方法的名称来概括德语国家的全部文学现象，并且用“德国文学史”这一概念来包括两个德国以及战后两个德语国家（瑞士、奥地利）的文学也已经不为人们所接受。对于不包括在本书讨论范围的1945年后的四个德语国家的德语文学，作者将另书介绍。

人 名 索 引

A

B

C

D

F

G

H

I

K

L

M

N

R

S

T

作 品 索 引

A

B

C

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z

参考书目

1. Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts, ihr Leben und Werk. Benno von Wiese, Erich Schmidt Verlag, 1977.
2. Deutsche Dichter der Romantik, ihr Leben und Werk. Benno von Wiese, Erich Schmidt Verlag, 1971.
3. Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, ihr Leben und Werk. Benno von Wiese, Erich Schmidt Verlag, 1979.
4. Deutsche Dichter der Moderne, ihr Leben und Werk. Benno von Wiese, Erich Schmidt Verlag, 1975.
5. Die deutsche Literatur in Text und Darstellung in 16 Bänden. Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt, Philipp Reclam jun., Stuttgart.
6. Deutsche Literaturgeschichte. Leo Krell und Leonhard Fiedler, C. C. Buchners Verlag, Bamberg, 1976.
7. Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur späten Romantik. Struktur und Geschichte. Benno von Wiese, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1963.
8. Der deutsche Roman. Vom Realismus bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte. Benno von Wiese, August Bagel Veglag, Düsseldorf, 1963.
9. Die deutsche Novelle. Von Goethe bis Kafka in 2 Bänden. Interpretationen, Benno von Wiese, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1976.
10. Die deutsche Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Frühromantik. Form und Geschichte. Benno von Wiese, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1975.

11. Die deutsche Lyrik. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Form und Geschichte, Benno von Wiese, August Bagel Veglag, Düsseldorf, 1975.
12. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Fritz Martini, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1977.
13. Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832~1914). Ernst Alker, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1981.
14. Deutsche Lteratur. Das 19. und 20. Jahrhundert. Epochen. Gestalten. Gestaltungen. Walter Urbanek, C. C. Buchners Verlag, Bamberg, 1978.
15. Die deutsche Exilliteratur 1933—1945. Manfred Durzak Reclam jun., Stuttgart, 1973.
16. Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriβ der deutschen Literaturgeschichte, Bandl. Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland. H. A. und E. Frenzel, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.
17. Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriβ der deutschen Literaturgeschichte, Band 2. Vom Realismus bis zur Gegenwart. H. A. und E. Frenzel, Deutscher, Taschenbuch Verlag, 1982.
18. Hauptwerke der deutschen Literatur. Darstellungen und Interpretationen. Manfred Kluge und Rudolf Radler, Kindler Verlag, 1974.
19. Kurze Geschichte der deutschen Literatur. Von einem Autorenkollektiv Leitung und Gesamtbearbeitung: Kurt Böttcher und Hans Jürgen Geerdts, Volk und Wisse Volkseigener Verlag, Berlin, 1983.
20. Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen

bis zur Gegenwart in 12 Bänden. Hans-Günther Thalheim, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin.

21. Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750~1848 Paul Reimann, Dietz Verlag, Berlin, 1956.
22. Aufsätze zur deutschen Literatur. Von Hebbel bis Schweichel. Franz Mehring, Dietz Verlag, Berlin, 1961.
23. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Aufklärung. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1958.
24. Erläuterungen zur deutschen Literatur Klassik. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Barlin, 1962.
25. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Sturm und Drang Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1958.
26. Erläuterungen zur deu tschen Literatur nach 1848. Vo. und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1958.
27. Zur Literatur des Vormärz 1830~1848. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1958
28. Zur Literatur der Befreiungskriege. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1958.
29. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Zwischcn Klassik und Romantik. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1962.
30. Deutsche Literaturgeschichte in einem Band. Hans Jürgen Geerdts, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1965.

[General Information]
□□=□□□□□
□□=□□□□
□□=790
SS□=11260763
□□□□=1991□03□□1□

□□
□□
□□
□□
□□
□□

□□□ 18□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□750□1050□
□□□ □□□□□□□□□1050□1500□
□□□ 16□□□□□□
□□□ 17□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□
□□□ 18□□□□19□□□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□1775□1832□
□□□ □□□□□□□□□□□1787□1805□
□□□ □□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□
□□□ 19□□□□□□□□□□□□
□□□ 19□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□
□□□ 19□□□□1945□□□□□□
□□□ 19□□□□1945□□□□□□□□□□
□□□ 19□□□□20□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□□□□□□
□□□ □□□□□□□□

